NÂZIM HİKMET

Sanat ve Edebiyat Üstüne

Hazırlayan: Aziz Çalışlar



BİLİM VE SANAT

NÂZIM HİKMET SANAT VE EDEBİYAT ÜSTÜNE

NAZIM HİKMET

SANAT VE EDEBİYAT ÜSTÜNE

BİLSAN A.Ş.
BİLİM VE SANAT KİTAPLARI

Sanat ve Edebiyat Kuramı Dizisi : 4

Birinci basım : Ocak 1987

16.08.04

Dizgi : Başaran Matbaası, Baskı : Gümüş Basımevi
Cilt : Gürkan Mücellithanesi
BİLSAN, Asmalıçeşme Sokak, 14/2, Binbirdirek/İstanbul

SANAT VE EDEBİYAT ÜSTÜNE

NAZIM HİKMET

Hazırlayan :
Aziz Çalışlar



BİLİM VE SANAT

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 9

ÖNSÖZ ... 13

1. SANAT VE EDEBİYAT SORUNLARI 31

SANATSAL ÖZÜMLEME DİYALEKTİĞİ 33

SANATÇI ... 33

SANAT VE DÜNYA GÖRÜŞÜ 38

Sanatta Tezlilik ... 38
Sanatta Yantutma ... 40
Sanatta İyimserlik ... 43

SANATSAL YARATICI YÖNTEM 46

Sanatta Yöntem Sorunu ... 46
Gerçekçilik ... 59
Tip ve Tipiklik ... 68

SANATIN YAPISI 77

İçerik ve Biçim ... 77
Üslup ... 89
Dil ... 94

SANATIN TOPLUMSAL İŞLEVİ VE SANATTA HALKA YAKINLIK 99

SANAT TÜRLERİ VE ÖZELLİKLERİ 102

EDEBİYAT ... 102

Şiir ... 106
Roman ve Hikâye ... 124
Masal ... 147
Eleştiri ... 150
Çeviri ... 152

TİYATRO 154

SİNEMA ... 172

RESİM 176

Karikatür ... 177

MİMARİ ... 179

2. SANATSAL VE EDEBİ KÜLTÜR MİRASI ... 197

SANATTA ULUSALLIK VE EVRENSELLİK 199

EDEBİYAT VE SANAT TARİHİ (I) 208

16. YÜZYIL ... 208

Shakespeare ... 208
Cervantes ... 211
Brueghel ... 214

18. YÜZYIL 214

Diderot ... 214
Goethe ... 215
Balzac ... 216
Beethoven ... 217
Puşkin ... 218

19. YÜZYIL 219

Gogol ... 219
Hugo ... 219
Dickens ... 220
Whitman ... 222
Baudlaire ... 222
Dostoyevski ... 223
Tolstoy ... 224

Zola ... 227
France ... 228
Barbusse ... 228
Cezanne ... 229
Çehov ... 229

20. YÜZYIL 230

Freud ... 230
Stanislavski ... 230
Gorki ... 230
Matisse ... 234
Gide ... 234
London ... 235
Meyerhold ... 235
Picasso ... 249
Chaplin ... 249
Ehrenburg ... 250
Mayakovski ... 250
Yesenin ... 257
Bagritski ... 257
Eluard ... 258
Zoşçenko ... 258
Tzara ... 259
Aragon ... 259
Brecht ... 260
Nezval ... 261
Oklopkov ... 264
Malraux ... 264
Steinbeck ... 265
Neruda ... 266
Sartre ... 266
Şolohov ... 267
Eck ... 268
Adamov ... 269
Vaptsarov ... 269
Tvardovski ... 269
Ionesco ... 270

EDEBİYAT VE SANAT TARİHİ (II) ... 270

TÜRK EDEBİYATI VE SANATI ÜSTÜNE ... 270

19. YÜZYIL 275

Namık Kemal 275
Şair Eşref 277
Abdülhak Hamit 278
Tevfik Fikret 281
Mehmet Emin 286

20. YÜZYIL 288

Nazmi Ziya 288
Yahya Kemal 289
Ahmet Haşim 292
Halide Edip 292
Naşid 294
Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir) 296
Reşat Nuri 296
Refik Halit 296
Osman Cemal 297
Muhsin Ertuğrul 299
Nurullah Ataç 301
Peyami Safa 303
Suat Derviş 304
İlhami Bekir 305
Sait Faik 307
Sabahattin Ali 310
Yaşar Nabi 313
Kemal Tahir 314
Abidin Dino 317
Bedri Rahmi 318
Orhan Kemal 324
Oktay Rifat 326
Orhan Veli 328
Aziz Nesin 330
Samim Kocagöz 331
Balaban 331
Yaşar Kemal 332

NAZIM HİKMET : SANAT VE EDEBİYAT ÜSTÜNE

Bilindiği gibi, 1987 yılı, 20. yüzyılın belki de en büyük şairlerinden biri olan Nazım Hikmet'in 85. doğum yıldönümüdür aynı zamanda. Şiirin büyük ustası sayılan Nazım Hikmet'in kitapları bugün için dünyanın birçok ülkesinde basılmış; yaşamı ve sanatıyla ilgili birçok araştırma ve incelemeler yapılmıştır.

Ancak Nazım Hikmet, yalnız sanat yapıtlarıyla değil, sanat üstüne görüşleri ve yazılarıyla da 20. yüzyıl sanatında büyük bir önem taşımaktadır. Bu görüş ve yazıları incelendiği zaman, Nazım Hikmet'in Türkiye'de bilimsel maddeci estetik ve sanat kuramının başlatıcısı olduğu kadar, dünya literatüründe de önemli bir yer tuttuğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

İşte, **Nazım Hikmet: Sanat ve Edebiyat Üstüne** kitabı, bu amaçla hazırlanmış ve düzenlenmiş bir kitaptır. Bugünkü olanakların elverdiği ölçüde, kendisinin sanat ve edebiyatla ilgili söz ve yazılarının yer aldığı bütün kaynaklar gözden geçirilerek taranmış, ayrıntılı bir ayrımlama yapıldıktan sonra, bütün bunlar belli bir sistematik yapı içine oturtulmuştur.

Kitap iki ana bölümden oluşmaktadır: 1) **Sanat ve Edebiyat Sorunları**; 2) **Sanatsal ve Edebi Kültür Mirası.**

Birinci bölüm, «Sanatsal Özümleme Diyalektiği» ve «Sanat Türleri ve Özellikleri» adlarını taşıyan iki alt-bölümü içermektedir. Bunlardan birincisinde, Sanatçı, Sanat ve Dünya Görüşü, Sanatsal Yaratıcı Yöntem, Sanatın Yapısı, Sanatın Toplumsal İşlevi ve Sanatta Halka Yakınlık gibi estetik ve sanat kuramının başlıca sorunları ve konuları ele alınmakta; ikincisindeyse, Edebiyat (şiir, roman ve hikâye, masal, eleştiri, çeviri), Tiyatro, Sinema, Resim ve Mimari ile ilgili temel düşünceler ortaya konmakta, özellikleri açıklanmaktadır. Kitabın 2. Bölümü, «Sanatta Ulusallık ve Evrensellik» konusuyla başlamakta ve «Dünya Edebiyat ve Sanat Tarihi»nin özlü bir dökümünü içermektedir; kronolojik bir sıralama içinde verilen «Edebiyat ve Sanat Tarihi» bölümleri; sanatsal sorunları içerdiği kadar, sanatsal eleştirileri de içermekte, kültür mirası sorununa açıklık ve derinlik kazandırmaktadır..

Kitabın başına konan **Önsöz**'de, Nazım Hikmet'in bilimsel maddeci estetik, sanat kuramı ve eleştirisi içindeki yeri ve önemi, kitabın ilgili bölümleriyle bağlantısı içinde verilmekte ve Nazım Hikmet'in kuramcı yanı ortaya konmaktadır.

Kitabın içinde seçilen metinler belli bir mantık ve tarihsel akış içinde sıralanmış olup, alıntıların yapıldığı kaynaklar belirtilmiştir.

Kitabın sonuna konan Notlar'da ise, gerek metinler, gerek kaynaklarla ilgili ayrıntılı bilgiler verilerek, tarihsel doğruluğun korunmasına çalışılmıştır.

Çalışmanın en sonunda ise bir **Sözlük** bulunmaktadır; bu **Sözlük,** Eski Türkçe (Osmanlıca) - Türkçe ve Öztürkçe terimler ve sözcükler arasındaki farklılığın ortadan kaldırılıp, anlamdaşlığın kurulabilmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Uzun yıllar süren bir çabanın ürünü olan bu çalışma, yeni veriler, belgeler, bilgiler ve kitaplar yayınlandıkça daha da zenginleşme olanağına sahip bulunmaktadır. Ortaya çıkacak yeni bilgiler, kitabın niteliğine ve özüne değil ama, niceliğine yenilikler katacaktır.

ÖNSÖZ

1. Tarih boyunca bütün büyük sanatçılar, yalnız kendi sanatsal yaratımlarıyla değil, ama aynı zamanda, sanat üstüne kendi düşünceleriyle de, sanat kuramına ve estetiğe özlü katkılarda bulunmuşlardır. Söz gelişi, Diderot, Lessing, Schiller, Goethe, Tolstoy, Gorki gibi yazarlar, yalnız yapıtlarıyla değil, ama sanat üstüne düşünceleriyle de sanat kuramı ve estetik bilimi içinde yer alırlar. Bu tür sanatçılar, kendi tarihsel gelişimi içinde sanatın yepyeni yasallıklarını bulmaları sonucu, yapıtlarını bu yasallıkların birer anlatımı olarak ortaya koyarken, getirdikleri yeni sanat anlayışını da kuramsal olarak temellendirmeye çalışmışlar; böylece, hem yaratımsal, hem de kuramsal alanda birer estetikçi olma niteliğini kazanmışlardır. İşte Nazım Hikmet, aynı zamanda, böylesine bir sanatçıdır.

Ne var ki, sanatın yepyeni yasallıklarının bulunması ve gerek yaratımsal, gerek kuramsal alanda gerçekleşmeleri, aynı zamanda, dünya yüzünde toplumsal-tarihsel gelişmenin yeni yasallıklarının ortaya konarak gerçekleşmesine bağlı olduğundan, dünya sanatsal kültüründe yapılan devrimler de, toplumsal-tarihsel gelişmelerdeki devrimlere bağlı olmuş; ancak kendi çağlarının bu genel özelliğini kavrayabilen devrimci kişilikte sanatçılar, sa-

natın da en yeni yasallıklarını bularak ortaya koyabilmişlerdir. Bunu şöyle de açıklayabiliriz: Nasıl, Marx ve Engels'in deyimiyle, Rönesans devler istiyor ve devler yaratıyorsa, insanoğlu tarihinin 20. yüzyıl başlarındaki en büyük devrimi de böylesine devler istiyor; örneğin, Türkiye'den Nazım Hikmet, Sovyetler Birliği'nden Mayakovski, Bulgaristan'dan Vaptsarov, Yunanistan'dan Ritsos, Çekoslovakya'dan Nezval, Almanya'dan Brecht, Fransa'dan Aragon, İspanya'dan Alberti, Şili'den Neruda, Küba'dan Guillen gibi, uluslararası bir devrimci kuşağın temsilcisi olan devler istiyor ve yaratıyordu. Nasıl, Marx ve Engels, bu dönemin büyük sanatçılarının çokyönlülüğünü onların kendi günlerinin toplumsal savaşımı içinde saf tutup savaşmalarına bağlıyor idiyseler, biz de Nazım Hikmet'in çokyönlülüğünü onun bu özelliğine öyle bağlayabiliriz. İşte bu özelliklerdir ki, Nazım Hikmet'in çağının sanatının yepyeni yasallıklarını bulmasına ve çağının savaşımı içinde dünyayı hem yaratımsal, hem de kuramsal alanda, estetiksel ve sanatsal olarak özümleyip bunu derinliğine kurabilmesine olanak vermiştir.

Ancak, bilindiği gibi, Nazım Hikmet, hiçbir zaman sanat üstüne başlı başına bir kitap ortaya koymamış; başlı başına bir sanat kuramı yada estetik kitabı yazmamıştır. Bu nedenle de kendisine hep bir sanatçı gözüyle bakılmış, bir sanat kuramcısı yada estetikçi olarak görülmemiştir. Oysa, Nazım Hikmet, gençlik yazılarından bu yana, gerek sanatın özü, genel yasallıkları, yapısı, işlevleri ve türleri, gerek sanatın gelişmesi, sınıfsal, ulusal ve evrensel özellikleri üstüne kuramsal yaklaşımı ve düşünceleriyle, karşımıza aynı zamanda bir sanat kuramcısı ve estetikçi olarak çıkar. Kaldı ki, Nazım Hikmet'in gerek şiir, roman, tiyatro; gerek sinema, resim ve uygulamalı sanat alanlarında hem yaratımsal-pratik, hem de kuramsal bir etkinlik içinde bulunmuş olması, onu ister

istemez estetiğin genel alanı içine çekmiştir. Ancak (burda yapılmaya çalışıldığı gibi) onun çok geniş bir alana yayılan yazıları derlenip mantıksal bir sırada yeniden düzenlenerek yayınlandığında, Nazım Hikmet'in de, sanatın en genel yasallıklarının bilimi olarak estetik alanı içinde kendine özgü bir yer aldığı görülecektir.*

(*) Burda birkaç noktaya önemle değinmek isteriz. Birincisi, Kemal Tahir'in **Mapusane'den Mektuplar**'a Önsöz'ünde belirttiği gibi, «Mahpusluğu dışında da, Nazım Hikmet, aralıksız, izlenip gözetlenmiş, evi üst üste basılıp kitapları ve müsveddeleri alındığı için, çalışmalarına yardımcı bir kitaplığa sahip olamadığı gibi, "Kırpıntı Bohçası" dediği müsveddelerini bile, sürekli olarak eli altında bulunduramamıştır. Tarih, edebiyat, sanat, felsefe, ekonomi, sosyoloji üzerindeki düşüncelerini düzenli olarak açıklıyamaması bundandır».

İkincisi, yine bilindiği gibi, Nazım Hikmet'in gerek kendi yapıtları, gerek kendi üstüne yazılan yapıtlar, ancak (28 yıllık bir aradan sonra) 1964'ten bu yana Türkiye'de yayınlanmaya başlamıştır. Dolayısıyla, kendisiyle ilgili tüm yapıt ve belgeler günışığına çıkmadan, Nazım Hikmet'in bir sanat kuramcısı yada estetikçi olarak bu çok önemli yanıyla ilgili çalışmaların yapılabilmesi de, hiç kuşkusuz, olanaksız kalmıştır.

Nitekim, bizim bu çalışmamız da ancak Türkiye'de kendisiyle ilgili olarak yayınlananlardan yararlanılarak yapılabilmiştir. Kuramsal düzyazıları henüz **Tüm Yapıtları** içinde yayınlanmamış olduğu gibi; Moskova'daki **Nazım Hikmet Arşivi**'ndeki belgeler de daha tam olarak günışığına çıkmamıştır. Ayrıca, kendisinin, gerek çok uzun yıllar hapishanede, gerek yurtdışında yaşamış olması, yazılarının da bir bütünsellik içinde biraraya getirilmesine olanak tanımamıştır. Nazım Hikmet'in bu tüm yazıları genelinde şöyle bölümlenebilir: 1) Gençlik yazıları (1925'ten 1938'de hapse girişine kadarki, çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanan yazıları); 2) Hapishane yazıları (1938'den 1950'ye kadar hapishaneden yakınlarına, sanatçı dostlarına yazdığı mektuplar); 3) Yurtdışındaki yazıları (özellikle Sovyetler

Bu yer, gerek ulusal, gerek uluslararası düzeyde değerlendirildiğinde, Nazım Hikmet'in önemi bir kat daha ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, Nazım Hikmet'ten önce Türkiye'de bilimsel maddeci sanat anlayışı ve düşüncesi varolmadığı gibi, bu anlayışta bir sanat yaratıcılığı doğrultusu da varolmamıştır. Türkiye'de o dönemdeki estetik biliminde görülen boşluk bir yana, estetik ve sanat kuramıyla ilgili literatüre de bakıldığı zaman, bunların bilimsel yetersizliklerle dolu olduğu kadar, Batı burjuva estetik ve sanat kuramının sloganı olan «sanat sanat içindir» gibisine idealist anlayışın eklektik, aktarmacı ve yapay ürünleri olduğu da görülmektedir. Bu nedenle, Nazım Hikmet'in sanat ve edebiyatla ilgili düşüncelerini bütünsellik içinde ele aldığımızda şu çok önemli olguyla da karşılaşmaktayız: Türkiye'de sanat anlayışına, dünyanın sanatsal olarak özümlenişine ilk kez diyalektik maddeci dünya görüşünü ve yöntemini getirmiş, onun benzersiz örneklerini vermiş olan Nazım Hikmet, Türkiye'de aynı zamanda, bilimsel maddeci sanat kuramı ve estetiğinin de kurucusu olmuştur.

Birliği'nde geçirdiği yıllarla öbür ülkelere yaptığı gezileri sırasındaki yazı ve konuşmaları), ki bunlar genel olarak başkalarının anılar'ı olarak yayınlanmış olup, elimizde en az bulunan belgeler de bu üçüncü bölümlemeyle ilgilidir. Örneğin, Prag Radyosu'nda yaptığı ve Bulgaristan'da çıkan Yeni Gerçek gazetesinde yayınlanan konuşma dizisi, Budapeşte Radyosu'ndaki konuşmalar ve buna benzer nice başka belgeler elimize geçmediğinden bu kitapta yer alamamaktadır; Kaldı ki Türkiye'de de bazı araştırmacıların elinde burda yer alamamış daha başka belgeler olduğunu da belirtmeliyiz..

Son olarak da şunu belirtelim, Nazım Hikmet, sanatla ilgili düşüncelerini çoğu zaman doğrudan doğruya kendi yapıtlarının içinde de dile getirmiştir; ama, özgün sanatsal yaratımlar olması dolayısıyla, bu tür alıntılara bu kitapta, doğal olarak, yer vermedik..

Bunda, hiç kuşkusuz, Nazım Hikmet'in yaşamının sonuna kadar bağlı kaldığı dünya görüşünü devrimci pratiğin ta içinden edinmiş olmasının; bir başka deyişle, dünyada ilk toplumcu kültür devrimi süreci içinde yer alarak devrimci sanat pratiği içinde yetişmiş olmasının payı büyüktür. Ustası saydığı Mayakovski ve Meyerhold gibi büyük devrimci sanatçılarla birlikte giriştiği dünyayı sanatsal yoldan dönüşüme uğratma savaşımını sonuna kadar sürdürerek, tüm sekter, revizyonist ve dogmatik eğilimlere kararlılıkla karşı çıkmış, sanatta toplumcu ilkeleri ödün vermeksizin savunarak, toplumcu sanatın olduğu kadar, maddeci sanat kuramı ve estetiğinin de zenginliğini ortaya koymuş, onun bu yönde gelişmesine özlü katkılarda bulunmuştur. Bu nedenledir ki, Nazım Hikmet, bugüne uzanan çizgisine içinde, bilimsel maddeci sanat kuramı ve estetiğinin, aynı zamanda, başlıca uluslararası temsilcilerinden biridir.

2. Nazım Hikmet'in dünya sanat tarihi içindeki bu benzersiz yeri, dünyanın devrimci yoldan dönüşüme uğratılması süreci içinde yer alışından, bir başka deyişle, «eski»yi değiştirip «yeni»yi kurma mücadelesinden kaynaklandığı gibi, bunun doğal sonucu olarak, düşünce ile eylem arasındaki ayrılmaz ilişkiden, düşüncenin yaşamda gerçekleştirilmesi mücadelesinden kaynaklanır. Bu yüzden, Nazım Hikmet'e göre, dünyayı dönüşüme uğratma mücadelesinin ayrılmaz öğesi olan sanatçının, her şeyden önce, çağının bu mücadelesine bilinçli bir biçimde katılması gerekir; çünkü, sanatçı, yeni'nin yaratılmasında «yaşamı örgütlendiren» bir kişidir. Dolayısıyla, sanatçının, ilerici, aydınlatıcı olması gerektiği kadar; aynı zamanda etkin (aktif), eylemci, bu mücadelenin güçlüklerine katlanacak yüreklilikte bir kişi de olması gerekir.

Bireyin iyiliği ile toplumun genel iyiliği arasındaki uyumlu ilişkinin kurulmasında sanatçı üstüne düşen görevi yerine getirmelidir, tarihin zorladığı yeni insansal bireşimi yaratmalıdır. Nitekim, her çağın en büyük yazarları ve sanatçıları bu nedenle, toplumsal olayların hep ön saflarında yer almış oldukları gibi, bu yolda belirli bir dünya görüşüne de sahip olmuşlardır.

Dolayısıyla, Nazım Hikmet için, dünyanın sanatsal olarak dönüştürülmesinde başlıca çıkış noktası, sanatçının bu mücadele içindeki dünya görüşüdür. Böyle bir dünya görüşü, belli bir tezlilik taşır, bu tezse, çağımızda «toplumculuk»tur. Bu nedenle, yirminci yüzyılda, «toplumcu öğretiyi bilmeden hiç bir şey olamayız». Buysa, «bugün halkının ve bütün ilerici insanlığın mutluluk ve barış mücadelesi» içinde yer almak, bu uğurda kavga vermek; yani, egemen sınıfların ideolojisine karşı, ezilen sınıfların, işçi sınıfı ve yandaşlarının bilimsel dünya görüşünü tutarak mücadele etmektir. Çağımızda sanatta tezlilik artık sanatta yantutmaya dönüşmüştür. «Dünya tarihinde, çağın sorunları karşısında büsbütün yansız ve edilgin kalmış bir tek büyük yazar göstermek çok güçtür»; bir sanatçı, «nesnel olarak hiçbir zaman yansız olamaz», «bilinçli olarak taraf tutması» gerekir. Dolayısıyla, Nazım Hikmet, burjuva sanat ve estetik anlayışı için bütünlükle yabancı olan yirminci yüzyıl sanatının, yani, toplumcu sanatın yepyeni bir yasallığı olarak, sanatta yantutma ilkesini ortaya koyarken bunu bir sanatçının ulaştığı en yüksek bilinçlilik düzeyi olarak, bir sanatçının yapıtındaki ideolojik yönün en tam anlatımı olarak ele almaktadır. Böylesine ileriye yönelik, dünyayı dönüştürücü bilinçlilik içinde, hiç kuşkusuz, iyimserlik, sanatçının dünya görüşünün ayrılmaz bir yanıdır. Nitekim, Nazım Hikmet'e göre, «bütün büyük abideler aynı zamanda büyük müjdecilerdir. Onların her biri bir devri müjdele-

mişlerdir». Dolayısıyla çağımızda sanatçı, insanoğlu tarihinde yeni bir dönemin, toplumculuk döneminin müjdesini vermeli, bu uğurda yaptığı mücadelede geleceğe sahip çıkmalı, geleceğe inançla bakmalıdır. Eski'nin yerine yeni'nin kurulmasında iyimserlik bu nedenle, ilerici dünya görüşünün en doğal bir özelliğidir.

Nazım Hikmet'te dünya görüşünün, düşünmenin yöntemi ile yaratmanın yönteminin bir oluşuna şaşmamak gerekir; çünkü, bu ikisi de diyalektik maddeciliğe dayanır. Nazım Hikmet de, bilgi kuramı, mantık ve diyalektik yöntem arasındaki birlikten yola çıkarak, gerçeklikle sanat arasındaki ilintiyi, «diyalektik maddeciliğin güzel sanatlara uygulanması» olarak görmekte, bunu, diyalektik maddeci yönteme bağlı bir yansıma-yaratma ilişkisi olarak ele almaktadır. Nazım Hikmet buna «diyalektik bir gözle tetkik edilip içine etkin olarak karıştığımız hayatın sanatsal tesbiti, yansıması» demekte ve sanatçıyı «yalnız tesbit etmekle kalmayıp, tesbit ettiği şeyin değişmesine de etken olur» diyerek açıklamaktadır. Demek ki, Nazım Hikmet'e göre, hayat, insan bilincinden bağımsız olmakla birlikte, insanın eylemselliğini içermektedir; bir başka deyişle, insanın sanatsal olarak nesnel gerçeklikle ilişkisi, insanın eylemselliğini içeren hayatla olan ilişkisidir, sanatın nesnesini işte bu nesnel-öznel ilişki birliği oluşturur. Bu arada, Nazım Hikmet, insan bilincinin nesnel gerçekliği yalnız yansıtmakla kalmayıp, ama aynı zamanda onu yarattığını da vurgulayarak, sanatçıyı dünyayı değiştirici, etkin bir kişilik olarak ele almaktadır. Görüldüğü gibi, Nazım Hikmet, estetik alanına yalnızca bilgi kuramı açısından değil, ama, değer bilgisi (aksiyoloji) açısından da yaklaşmakta; sanatta yaratıcı yöntemi diyalektik maddecilik üstüne böylesine temellendirmektedir. Bu diyalektik yöntem, aynı zamanda, tikelden tümele (genele), genelden (tümelden) tikele gidip gelen bir

tümevarım-tümdengelim, soyutlama-somutlaştırma yöntemini de içermekte, gerçekliği çokyönlülüğü içinde verebilmenin yollarını göstermektedir. Ancak böylesine bir yöntem, gerçekliğin çokkarmaşıklığını, yaşamın çokyönlülüğünü; gerçekliği bütün derinliği, genişliği ve boyutlarıyla sanatta yansıtabilme, onu sanatsal olarak özümleyebilme olanağını bize verir. Maddeci diyalektik yöntemin, kendi özüne aykırı biçimde, yani gerek önyargısal ve katı, gerek saptırıcı ve salt relativ biçimde uygulanması ise, sanatta sekterliğe, dogmatizme ve revizyonizme yol açar. Buysa, sanatta «en büyük düşman», «en büyük tehlike» oluşturan yöntemdir. Çünkü «gerçek sanat, yaşamı tüm karmaşıklığı içinde veren sanat» olup, bunu sağlayacak biricik yöntem gerçekçiliktir. «Gerçekliği etkin olarak, bütün karmaşıklığı ve akışıyla, kendi gelişmesi içinde yansıtan gerçekçilik devrimci sanatın temel ilkesini» ve «en ileri edebiyatın bayrağıdır»; çünkü, gerçekliği tüm somut bütünselliği içinde verdiği kadar, kendi devrimci gelişmesi içinde de görerek verir, dolayısıyla gerek biçimciliğin, gerek natüralizmin karşısında yer alır. Böylece, ne yaşamla özdeşleşerek, ne de yaşamdan soyutlaşarak, yaşamın somut bir modellendirilişi, yaşamın kendi bütünselliği içinde çokyönlü kuruluşu haline gelir. Bu modellendirmenin, yani yaşamın yeniden yansıtılarak yaratılmasının başlıca bir yolu, yaşamın ve insanların tipiklik içinde verilmesine dayanır. Gerçekçiliğin başlıca bir kategorisi olan tipiklik, soyutlama-somutlaştırma diyalektiğinin birliğini kendinde içerir. Bir başka deyişle, sanatçı, tarihsel-toplumsal gelişmeleri olduğu kadar, insanı da ancak kendi tipikliği içinde somut olarak verebilir. Tarih düzeyinde, bu, göçmekte olan ile gelmekte olan'ın diyalektiğini görebilmek, insanoğlu tarihinde değişen'in verilebilmesiyle kalıcı olan'ın yaratılabilmesi demektir. O halde, sanatçı ancak bu değişimi, yani çağını

geleceğin toplumu açısından görebildiği sürece çağındaki tipikliği bulabilir. Onun için, Nazım Hikmet, «sınıfsız toplum düzeninin kurulacağı zamana kadar yaşayacak olan insan kişilikleri göstermek istiyorum» diyor, ki burda Nazım Hikmet'in sanatta tipikliğe nasıl en yüksek, evrensel düzeyde baktığını görüyoruz. Bir başka deyişle, nasıl Marx, insanoğlunun gerçek tarihinin geleceğin sınıfsız toplumunun kurulmasıyla başlayacağını söylemişse, Nazım Hikmet de işte öyle, insanoğlunun gerçek tarihinin başlayacağı ana kadarki insan'ı bu en büyük tarihsel koşullanmışlığı içindeki evrensel insan tipi olarak kavramaktadır; yani, çağımızın insanları ancak geleceğin sınıfsız toplum düzenine geçiş dünyasının insanları olarak alındığı anda, sanatta en yüksek evrensel niteliği kazanacaklardır. Onun için, bugün, «çağımızda, sınıflı kapitalist ülkelerde yaşayan insanlar, hangi milletten olurlarsa olsunlar, bireysel olarak incelendikleri zaman, bir yandan kendi sınıfları içinde, bir yandan da egemen sınıfın ideolojik baskısı altında birbirlerine çok, ama pek çok benzerler». İşte ancak, dünyayı sanatta en tam olarak özümleyebilmenin biricik yöntemi olan toplumcu gerçekçilik, insanı böylesine somut tarihsel-toplumsal içeriği içinde verebilir.

Nazım Hikmet, sanatta yaratıcı yöntem ile sanatın yapısı arasındaki diyalektik ilişkiye geçerken, «toplumcu gerçekçiliğin bir biçim sorunu değil, bir dünya görüşü» olduğunu vurgulayarak, yani dünya görüşünün bir sanat yapıtının içeriğinde dile geldiğini belirterek, böyle bir içeriğin, sanatsal yaratıcı yöntemin kendi bir gereği olarak çok çeşitli biçimlere yol açacağını söyler: «İçerik toplumcuysa eğer, varsın milyonlarca biçim olsun», «böylelikle insanca, en insanca, en insancıl ve karmaşık idealler» çok daha iyi verilebilir. Burda, Nazım Hikmet, biçimin içerikten görece bağımsızlığını ortaya koyarak, toplumcu

gerçekçiliğin tekbiçimliliğe indirgenemiyeceğini vurgulamakta; öte yandan, sanatın yapısında asıl belirleyici öğenin içerik olduğunu da ortaya koyarak, içerik ile biçim arasındaki gerçek diyalektik ilişkiyi bizlere açıklamaktadır. Bu diyalektik ilişkiyi somut bir örnekle şöyle açıklar Nazım Hikmet: «Öyle içerikler vardır ki, onlarda kafiye istemez, konuşma dili ve ahengi ve imkânları yeter; bazı içerikler de vardır ki kafiye ister, kafiye de çeşit çeşit olabilir, kafiye imkânları da hudutsuzdur ve bazı içerikler vardır ki daha soyut bir dil ister.» Burda, Nazım Hikmet, aynı zamanda, sanatsal anlatım araçlarının, sanat dilinin, bir başka deyişle, sanatın semiotik yönünün nasıl yine içeriğe bağımlı olduğunu, başlı başına bir kurulma (konstrüksiyon) olmadığını gösterişiyle, aslında, günümüzde de çok önemli olarak, bilimsel maddeci estetiğin bilimsel derinliğini kanıtlamaktadır. İşte, biçimin içerikten görece bağımsızlığı, biçimin etkin bir öğe olarak alınışı, Nazır Hikmet'e göre, sonunda, «üslup zenginliği»ne yol açar: «İçeriği aktif olarak en uygun çerçevesinde biçimleyecek olan üslubun ne kadar çok taraflı olması gerekir.» Nazım Hikmet burda yine çok önemli bir noktaya açıklık getirmekte, biçim ile üslup arasındaki ayrımı ortaya koyarak, bu ikisini bir ve aynı şey olarak görmenin sanatta dogmatizme ve tekbiçimliliğe yol açacağına işaret etmektedir. Ama, aslında, «biçim ile içerik bir birliktir», bu nedenle de, önemli olan «bütünün uyumunu, mimarisini yapabilmek»tir. Nazım Hikmet, sanat yapıtına sistemsel, bütünsel bir açıdan yaklaşırken, onun bir başka özelliğine, yani sanat yapıtının bildirimsel (informatif) yönüne de dikkati çekerek, bunun sanat yapıtının gerek konstrüktiv ve semiotik, gerek içeriksel yönüyle olan ilişkisini vurgular. Nazım Hikmet'e göre, bir yapıtın üslubu ile o yapıtın bildirimi arasında diyalektik bir bağlantı vardır. Örneğin, «Tolstoy'un Gorki'nin üs-

lupları temiz işlenmiş üsluplar ise bu her ikisinin de insana, okuyucuya saygı beslediklerinden ve muhtevalarının aydınlık, inanmış, marazilikten uzak bulunuşundandır»; çünkü, «realist edebiyatın en ön planda tutulması lâzım gelen tarafı, tesirciliği, öğreticiliği, okuyucuyu hayatta, pratikte daha müessir kılabilmek için ona yol göstericiliğidir». Görüldüğü gibi, Nazım Hikmet, sanat yapıtında içerili bildirimin (mesajın) işlevselliğini, üslup özelliği ile karşılaştırmaktadır; bir yapıtın yapısındaki bildirim ne denli yoğun, kapsamlı ve ileriye yönelikse üslubu da o denli çokyönlü, ama açık ve yalın olacaktır. Ne var ki, «bunu çok ustaca bir surette yapmak lâzım»dır; «aksi takdirde roman roman olmaz, şiir şiir olmaz, sadece panfile, yahut vaız ve nasihat olur.» Demek ki, sanatta, pedantikliğe ve didaktikliğe düşmemek, «demagojiden sakınmak», salt propaganda haline gelmemek gerektiği kadar; açık, yalın ve sahici (otantik) olmak ve okuyucuya yol göstermek, onu aydınlatmak gerekmektedir.

Nazım Hikmet'in burda sanatın toplumsal işlevselliğinden, halka yakınlığından, sanatın yapısı ile okuyucu arasındaki iletişimsel (komünikativ) bağdan söz ettiği açıkça ortadadır. Nitekim, Nazım Hikmet için, bir sanat yapıtı «geniş faydalar sağlayan, yurda yararlı» bir yapıt olmalı; «Türk halkı, sevgili memleket ve bütün namuslu insanlar için onlara lâyık büyük, namuslu eserler verebilmelidir». Burda da, Nazım Hikmet sanatın toplumsal işlevselliğinden söz ederken, sanat yapıtlarının halka indirgenmesinden değil, onlara «lâyık» yüksek düzeye çıkarılmasından söz etmektedir. Bu ikisi, yani sanatta «halka hizmet» ile «belirli bir dünya görüşünü savunmak» birbirinin ayrılmaz koşuludur. Çünkü, «bir toplumcu şairde memleket ve halk sevgisi konkre»dir, gerçekçilikten kaynaklanır. İşte, Nazım Hikmet için, dünyanın sanatsal olarak özümlenişi böylesine karmaşık bir diyalektik ilişkiler bütününü oluşturur.

3. Nazım Hikmet'e göre dünyayı sanatsal olarak özümlemenin yasaları ve yöntemi bir, ama anlatım yolları, hiç kuşkusuz, farklıdır; «sanatlar arasında Çin setleri yoktur. Bunlar bir bütünün parçalarıdır... Bunun aksini iddia etmek bilgilerimiz arasındaki diyalektik bazı görmemek demektir». İşte, sanatlar, gerçekliği özümleme biçimimize göre birbirinden ayrılırlar, yoksa, aralarında birbirini bağlayan temel bağlar vardır. Nazım Hikmet'i önemli bir sanat kuramcısı ve estetikçi yapan en büyük özelliklerinden biri de onun bu bireşimci (sentezci), bütünsel düşünce özelliğidir. Sanata, örneğin, «edebiyat-merkezci» olarak bakmayışı, (özellikle mimari ve sinemaya ayrı bir önem verişi), sanatı kendi tümelliği içinde görüşü, Nazım Hikmet'in sanat türlerinin özelliklerini çok iyi saptamasına ve bunlar arasındaki karşılıklı iç bağıntı ve ilişkileri görmesine olanak sağlamıştır.

Nitekim, söz konusu edebiyat olduğu zaman da şöyle der Nazım Hikmet: «şiirinden, masalından, dini menkıbelerinden modern romanına kadar bütün edebiyat şekilleri birbirine bağlıdır ve hepsi ana hatlarında anlatmak, hikâye etmek sanatıdır. Şiir de hikâye eder, masal da, roman da, piyes de, senaryo da; hattâ bu hikâye ediş meselesi bir bakıma resme, heykele, musikiye ve hattâ mimarlığa da şamildir. Zaten, kısacası, sanat yapmak: anlatmak, hikâye etmek demektir. Çeşitleri birbirinden ayıran şey ana hattında, hangi vasıtalarla, hangi teknikle hikâye edişlerindedir».

«Hadiseyi şiir, hikâye, roman, tiyatro senaryosu başka başka mikyaslarda, hava ve derinliklerde verirler.» Nazım Hikmet, sanatları kendi anlatım araçlarına ve tekniklerine göre ayrımlarken, bunları tarihsel bir gelişme içinde de görerek açıklar. Çünkü eğer sanatları birbirine bağlayan temel yasalar varsa, bunlar mutlaka tarihte değişime uğrayacak, dolayısıyla değişik biçimler ve özel-

likler kazanacaktır. Burda da Nazım Hikmet'in sanat türlerine nasıl tarihsel bir gözle baktığını; onların tarihsel koşullanmaları içinde nasıl diyalektik bir değişime uğradıklarını, sanatın gelişmesi ile sanatın yapısı arasındaki ayrılmaz ilişkiyi açığa koyduğunu görmekteyiz. Örneğin, «belirli, toplumsal dönemler ve ekonomik ortamlardaki şiir şekli olan aruz ve hece vezinleri ve kafiye sistemleri toplumsal dönemin gelişmesi, ekonomik ortamın değişmesiyle yıkılmağa başladılar. Bu yıkılış ilk önceleri eski şekillerin kendi içinde oldu». Öte yandan, toplumsal ilişkilerin değişime uğramasıyla sanayi de gelişmiş, sonunda «bileşik hikâyeye göre bir şekil gerekmiş, roman meydana gelmiş»tir. İşte Nazım Hikmet bu gibi saptamalarla çeşitli sanat türlerinin tarih içinde gelişmesini olduğu kadar, karşılıklı etkileşmelerini de ortaya koyarak, sonunda sanatların çağımızdaki yerini saptamaya çalışır, Sanatlar önce sinkretik (ayrımlaşmamış) bir yapıya sahiptiler, örneğin, şiirle müzik içiçeydi; ama sonra, birbirinden gittikçe ayrımlaştılar. Nazım Hikmet için burda bütün sorun, sanatlardaki bu ayrımlaşmayı yeniden, daha yüksek bir aşama içinde, yeni bir bileşime ulaştırmak; günün gereklerine karşılık veren bir bireşimi oluşturmaktır.

Bu nedenle de Nazım Hikmet, böyle bir bireşimi, hem sanatlar arasında, hem de her bir sanat türünün kendi içinde gerçekleşmesinin olanaklarını arar. Koşuklu yazı ile düzyazı arasında ortak bileşimler oluşabileceğine işaret eder. «Eskiden şiir elemanlarıyla düzenlenmiş hikâye ediş tarzlarını Tez kabul edersek, bunun antitezi, nesir tekniğiyle yazılmış... roman» olup, «bunun bir bireşimi gerekmektedir» ve «bu bireşim başka bir nitelik olacak», bir başka deyişle, koşuklu anlatımla düzyazılı anlatımı içiçe içerecektir. Öte yandan, sanatların kendi içlerinde de çağına uygun bireşimlere ulaşabileceğini vurgulayan

Nazım Hikmet, örneğin, resimde «bileşken natüralizm» den söz ederken, tiyatronun da açık biçim özellikleriyle kapalı biçim özelliklerinin bir bireşimini yapması gerektiğini söyler.

Sanat türlerine böylesine, tarihsel-toplumsal gelişmeye bağlı yapısal oluşum açısından bakan Nazım Hikmet, sanat türlerinin kendi özelliklerine de büyük bir yetkiyle eğilmiş, inceden inceye bir çözümlemesini yapmıştır. Sanat türlerinin kendi içlerinde, gerek içerik, gerek biçim açısından gösterdikleri özellikleri; sanat türlerinin kendilerine özgü sanatsal anlatım araçlarını ve «dilleri»ni, dolayısıyla her sanat türünün kendine özgü kurulma biçimlerini açıklayarak, sanatları çözümlemenin benzersiz örneklerini vermiş; sanat türlerinin yaratımsal ilkelerini ortaya koymuştur. Burda, Nazım Hikmet'in işaret ettiği çok önemli bir nokta da, tarihsel gelişimi içinde kendi türlerinde devrimsel bir dönüşüme uğrama durumunda olan sanatların kendi geçmiş bütün biçim özelliklerinden ve olanaklarından yararlanmaları konusudur. Bütün sanat türleri böylesine daha yüksek bir aşamaya geçebilmek için daha önceki biçimsel özelliklerini kendi içlerinde özümleyerek yeni bir devrimsel niteliğe ulaşmalıdırlar. Burda, topluıncu gerçekçiliğin gereği, biçimde çokyönlülüğün bir başka açıdan ortaya konuşunu gördüğümüz kadar; sanat türlerinde de devrimsel aşamaların ancak geçmişin sanatsal mirasından yararlanılarak yapılabileceğinin vurgulandığını görmekteyiz.

4. Nazım Hikmet «bugünkü gerçek sanatçı insanlığın bütün mirasına sahip çıkmalıdır» diyerek, gerek toplumcu sanatçının, gerek toplumcu sanat ve toplumcu gerçekçiliğin en büyük özelliğini ortaya koymuş; sanatta devrim ile bireşim arasındaki diyalektik bütün-

lüğü tarihsel olarak temellendirmiştir. Çünkü «kültürün yükselmesi, onun durmadan değişmesi ve daha yüksek gelişme aşamalarına yükselmesi» olup, «bu değişmeler devrimsel değişmelerin uzantısıdır», dolayısıyla, «her devrim... yeni biçimler yaratılması anlamına gelir. Öyle ki, bu surette insanlar daha yüksek bir kültürel gelişme aşamasına ulaşırlar». Onun için insanoğlu tarihindeki en yüksek devrim aşamasını karşılayacak kültür ve sanatsal yaratımların kendinden öncekileri büsbütün özümleyebilmesi, yani sanatsal kültür mirasını sahiplenmesi gerekir.

Nazım Hikmet sanatta insanlık kültüründen sözederken, «bütün insanlık» tabirine dikkat çeker; «bütün insanlık, yalnız Avrupa, yalnız Eski Yunan, Roma, Rönesans değildir. Asyalısıyla, Avrupalısıyla, Afrikalısıyla, eski yeni Amerikalısıyla bütün dünyadır. Çin, Japon klasikleri, Hind, İran, Türk klasikleri ve halk sanatçıları, genel olarak bütün bu ülkelerin insanlık kültür hazinesindeki payları, Avrupa'nın payından hiç de aşağı değildir». Görüldüğü gibi, Nazım Hikmet, sanatsal kültür konusunda çok önemli bir noktayı öne çıkarmakta; Batı burjuva kültür ideolojisinin ve onun uzantısı olan «kültür emperyalizmi»nin karşısına Doğu kültür ve sanatlarının özgünlüğünü ve evrensel değerini koymaktadır. Böylece, Nazım Hikmet, aynı zamanda, sanatta ulusal-olan ile evrensel-olan arasındaki diyalektik bağıntıyı da vurgulamaktadır: her ülke için tarihsel olarak belirlenmiş ulusal biçimler vardır; örneğin, Türkiye'de, ulusla, halkla birlikte evrilen özel bir biçim karşılık verir her döneme. Ama farklı ulusların kültürleri arasında etki değişimleri ortaya çıkar ve her ulusal biçimde bir yada birçok başka ulusun bir yada birçok unsuru bulunabilir, ona evrensel nitelik veren şey de budur». Bu nedenle, Nazım Hikmet'e göre, çağımızın gerçek sanatçısı, hem kendi ulusunun geçmiş sanatsal kültür mirasından, hem de başka

ulusların sanatsal kültür mirasından bireşimci bir biçimde yararlanmalıdır. Onun için, «yalnız kendi edebiyatımın değil, Doğu ve Batı edebiyatının bütün ustalarını usta bildim» der Nazım Hikmet.

Nazım Hikmet'in kültür mirasına bakışı, hiç kuşkusuz, bireşimci bir gözledir; yani gelmiş geçmiş bütün sanat tarihine eleştirel bir açıdan yaklaşıp, bunların en ileri, yeni, devrimci sanata en çok olanak tanıyıcı örneklerinden yararlanarak sanat tarihinin bir tasnifini ve çözümlemesini yapmaktır. Kendisinin ortaya koyduğu bu eleştirel ilkelere göre, örneğin, «yazarlar, soyut değil, somut olarak değerlendirilmeli, incelenmeli, yani bir insan, bir yazar, yaşadığı devir, içinde bulunduğu ülke, sınıf, zümre, çevre gözönünde tutularak... incelendikten sonra, o devrin, o memleketin, o sınıfın imkânları içindeki başarılarına göre hakkında bir yargı verilmeli». Görüldüğü gibi, Nazım Hikmet, sanat tarihine tarihsel ve diyalektik maddeci bir gözle bakılması gerektiğini ortaya koymakta; belli sanatsal dönemlerin olduğu kadar, belli sanatçıların ve yapıtlarının da yine nasıl bu bakış açısı altında incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Böylece, Nazım Hikmet, yalnız sanatsal yaratımlar alanında değil, ama sanat tarihinin ve sanat eleştirisinin kendi alanı içinde de maddeci diyalektik yöntemi uygulamakta ve ancak bu yöntem dolayısıyla sanat tarihinde sağlıklı bir bireşime varılacağını, yani sanatsal kültür mirasının nasıl özümleneceğini göstermektedir. Çünkü, böylesine bir bireşim, yadsımaya (inkâra) değil, derinden inceleme ve çözümleme sonucu edinilecek deneyimlerle sanatta zenginleşmenin yolunu açmaya dayanmaktadır.

Dolayısıyla, Nazım Hikmet, sanat ve edebiyat tarihine bu bireşimci gözle bakarken, sanatçı ve yazarları kendi içlerinde bulundukları tarihsel dönem, toplumsal sınıf ve ideolojinin süzgecinden geçirmekte; nesnellik ile

yantutma arasındaki diyalektik birlik doğrultusunda sanat tarihinin bir değerlendirmesini yapmaktadır. Bu nedenle, gerçekçi ve devrimci yazarların katkılarını ortaya koyarken, gerçekçi ve devrimci olmayan öbür büyük sanatçıların da özelliklerini açığa çıkarmakta, ama tarihsel ve ideolojik olarak sınırlılıklarını ve çelişkilerini de göstererek böylesine sanatçıların deneyimlerinden ne ölçüde yararlanılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Nazım Hikmet'in karşımıza aynı zamanda tam nitelikli bir bilimsel maddeci sanat ve edebiyat eleştirmeni olarak çıktığını da görmekteyiz.

Nazım Hikmet'in bütün dünya sanatsal ve edebi kültür mirasından yararlanma kaygısı, hiç kuşkusuz, onu bütün bir sanat ve edebiyat tarihinin en büyük ve önemli temsilcilerini ele almaya götürmüştür. Ama çok doğal olarak, Nazım Hikmet, sanat ve edebiyat tarihi içinde en çok gerçekçi ve devrimci yazarlara önem vermiş; özellikle de, devrim kuşağının bir temsilcisi olarak, bu dönemin yakınlık içinde olduğu büyük ustalarına saygınlık duymuş; bütün bu sanatçıların yaratıcılıkları ve yapıtlarıyla ilgili çok önemli saptamalarda bulunmuştur.

Nazım Hikmet'in dünya sanatsal ve edebi kültür mirasını özümleyişi içinde Türk sanat ve edebiyat tarihi üstüne yaptığı değerlendirmeler, hiç kuşkusuz, ayrı bir önem ve özellik taşır. Türk sanat ve edebiyat tarihini, çok doğal olarak, dünya sanat ve edebiyat tarihinin ayrılmaz bir bileşken parçası olarak gören Nazım Hikmet, özellikle, Türk sanat ve edebiyatının, başlıcalıkla da Türk şiirinin dünya sanatsal kültürü içindeki yüksek düzeyde niteliğini vurgulayarak, taşıdığı önemi evrensel planda ortaya koyar. Hiç kuşkusuz, Türk sanat ve edebiyat tarihine de bakarken, Nazım Hikmet, bunu yine bireşimci bir gözle yaparak, nesnellikle yantutma arasındaki ayrılmaz bağı korumaya çalışır. Başka bir deyişle, Türk sanat

ve edebiyatında da eskinin bir değerlendirmesini yaparken, geçmiş dönemlerin başlıca temsilcilerini eleştirel bir yaklaşımla çözümleyip, onlardan yararlanılması gereken özellikleri ve değerleri ortaya koyarken, sınırlılıklarını ve çelişkilerini de ortaya koyar. Çağdaş Türk sanat ve edebiyat tarihini de toplumcu gerçekçilerle karşıtları arasında yürütülen bir mücadele olarak görür ve toplumcu gerçekçi yazarları savunarak onların sanatsal deneyimlerinin gelişmesine ışık tutar.

Özellikle bu konuda, yani çağdaş Türkiye'de ilerici, gerçekçi ve nitelikli sanatçıların yetişmesinde Nazım Hikmet'in aydınlatıcı, öğretici, yol gösterici, destekleyici rolü çok büyüktür. Büyük bir umut ve güvenle bağlandığı bu sanatçılar için tahminlerinde de nitekim yanılmamış; «Göreceksiniz, Türk kültürüne büyük hizmetlerde bulunacaklar... Adları Türkiye sınırlarını aşacak» dediği sanatçılar, bugün dünyaca ünlenmişler, Türk sanat ve edebiyatının «dünyada ileri saflarda yer tuttuğu»nu kanıtlamışlardır.

Nazım Hikmet'in Türk sanat ve edebiyat tarihine gerek geçmişi eleştirel ve bireşimci bir gözle özümleyerek bakışı, gerek gününün sanatsal deneyimlerini gelecek açısından yorumlayarak ortaya koyuşu ve tümünü dünya sanatsal kültür bağlamı içinde değerlendirişiyle, Türkiye'deki bilimsel maddeci sanat ve edebiyat eleştirisinin temellerini böylece atmış olduğu gibi; ulusal kültürlerin katkılarıyla evrensel sanat ve edebiyat kültürünün de nasıl zenginleştiğini yine bilimsel maddeci sanat kuramı ve estetiği içinde ortaya koymuş olmaktadır.

AZİZ ÇALIŞLAR

SANAT VE EDEBİYAT SORUNLARI

SANATSAL ÖZÜMLEME DİYALEKTİĞİ

SANATÇI

1

Her çağın en büyük yazarları, dönemlerinin en öncü, kültürlü ve bilgili insanlarıydılar. Bizim zamanımızda yazar, ilerici toplumsal olayların en ön saflarında bulunmak zorundadır. [1]

2

(Gerçek şair) Kendi aşkı, kendi mutluluğu ve acısıyla uğraşmaz. Onun şiirlerinde halkının nabzı atmalıdır... Şair başarılı olmak için, yapıtlarında maddi yaşamı aydınlatmak zorundadır. Gerçek yaşamdan kaçan ve onunla bağıntısız konuları işleyen kimse, saman gibi anlamsızca yanmaya yargılıdır. [2]

3

Gerçek şair dediğin, bizim Mevlâna'dan, Yunus Emre'den, Fuzulî'den, Nedim'den, Tevfik Fikret'ten, Yahya Kemal'den, Ahmet Haşim'den tut da, Shakespeare'e,

Goethe'ye, Hugo'ya, Baudlaire'e, Puşkin'e, Mayakovski'ye, Yesenin'e, Aragon'a filân kadar hepsinde, hepsinin kuvvetle belirli bir felsefe sistemleri, bir sosyoloji görüşleri, hiç olmazsa sezişleri vardır. Yeni şuera ise —hele bizimkiler— bundan tamamen mahrum. Böyle bir şeye sahip olduklarını sananlar ise sahip oldukları sistemin daha doğrusu metodun ancak kulaktan dolma bir müridi halindeler. Şiir de, bütün öteki güzel sanat şubeleri gibi, ilim ister. Şairin âlim olması şart değildir ama, cahil olmaması şarttır. [3]

4

Yeni şair; şiir lisanı, vezin lisanı, konuşma lisanı diye ayrı ayrı lisanlar tanımıyor... O, bir tek lisanla yazıyor: Uydurma, sahte, sun'i olmayan; canlı, geniş, renkli, derin ve sade lisanla. Bu lisanın içinde, hayatın bütün unsurları vardır. Şair, şiir yazarken başka şahsiyet, konuşurken, veya kavga ederken başka şahsiyet değildir! Şair; bulutlarda uçtuğunu vehmeden dejenere değil, hayatın içinde, hayatı teşkilâtlandıran bir vatandaştır! [4]

5

Küll'i, küll'in ahengini, mimarîsini yapamadıktan sonra insan sanatkâr olur muymuş? [5]

6

Şairin dünyası, en az, bir romancının dünyası kadar büyük olmalı. Bak, bugün bizim şiir piyasasında çok istidatlı delikanlılar var, fakat ekserisinin dünyası daracık, soluğu yok, tıknefes. Ve bu dar dünyalı oluşlarını, tıknefeslilikle örtbas için, sözde kendi iç âlemlerine kulak ver-

dikleri iddiasındalar. Halbuki bir metodoloji bakımından ayrılsa bile, gerçekte iç âlem dış âlem diye bir şey yoktur, şairin iç âlemi gerçekte dış âlemin bir inikâsından başka bir şey değildir, bundan dolayı da dış dünyası dar olanın, iç dünyası da daracık olur. [6]

7

Şiir —haydi hagaragort konuşalım— bir büyük sergüzeşte atılmak demektir, bir büyük ve mesûliyetli sergüzeşt, böyle bir işi ancak geniş soluklu, yüzde yüz inanmış, hudutsuz seven, dövüşen, aklı başında, karınca gibi çalışkan ve görüş sahası kartalınki kadar geniş insanlar başarıyla sona erdirebilir. On dokuzuncu asırda Fransa'da şair olmak kolay işmiş, ama rönesans devrinde İtalya'da şair olmak çok zor şeymiş. Bugün de bir rönesans devri yaşıyoruz, hem dünya, hem memleketimiz, bundan dolayı şairlik şimdi kolay iş değil. [7]

8

Şairin kendinden bahsetmesi de, kendinden bahsetmemesi de, bir kişiye yahut milyonlarca insana seslenmesi onun felsefi, siyasi görüşünü açıklamaz. Milyonlarca insana seslenen, kendisinden hiç bahsetmiyen nice şairler vardır ki mistik, sübjektif, idealist felsefenin, hattâ dini akidelerin temsilcisidirler. Tersine, yalnız kendinden bahseden nice şairler vardır ki, yahut çok kere kendinden bahseden şairler vardır ki materyalisttirler, hem de diyalektik materyalist. Ve onların şiirleri kitlelerin malı olmuştur.

Ben hem yalnız kendimden bahseden şiirler yazmak istiyorum, hem bir tek insana, hem milyonlara seslenen şiirler. Hem bir tek elmadan, hem sürülen topraktan, hem

zindandan dönen insan ruhundan, hem kitlelerin daha güzel günler için savaşından, hem bir tek insanın sevda kederlerinden bahseden şiirler yazmak istiyorum, hem ölüm korkusundan, hem ölümden korkmamaktan bahseden şiirler yazmak istiyorum. [8]

9

Sanatkâr, ressam, şair, romancı, mimar, aktör vesaire, her şeyden önce insandır. İnsan her şeyden önce mücerret bir varlık değil, konkre bir varlıktır. Yani her insan muayyen, belirli, belli bir tarih devrinde, belli bir sosyetede, belli bir sınıfın insanı olarak vardır. Yoksa umumiyetle, mücerret olarak insan denilen bir şey, bir anlam mevcut değildir... Şimdi, bundan dolayı, sanatkâr da konkre bir insandır. Muayyen bir fizyolojisi, belli bir maddi fizyolojik, biyolojik yapısı vardır. Bu yapı belli bir tarih devrinde, belli bir sosyetenin içinde yaşar, o belli sosyetede çeşitli sınıflar ve tabakalar vardır. Sanatkâr insan bütün bu şartlar içinde eserini verir. Onun üzerinde doğumundan başlayarak bütün bu sayıp döktüğüm şartlar tesirini gösterir. Ve maddi-şahsi yapısı konkre muhitinden aldığı intibaları, bulunduğu tarih devrine bağlı olduğu sosyeteye ve sınıfa göre aksettirir. Fakat bu aksettirme işi, bu muhteva esas olmakla beraber, kullandığı aletin, boyanın, kelimenin, notanın filan teknik imkânlarıyla da sınırlanmıştır. Bu suretle muhteva ile şekil arasında muhteva esas olmak üzere karşılıklı bir tesir vardır...

Şairle çevresi arasındaki münasebet pasif bir münasebet değildir. Yani şair sadece tesbit etmekle kalmaz, onun tesbit ettiği şey sosyal çevresine tesir eder, onun değişmesinde derece derece âmil de olur. [9]

10

Ben şimdi şiir olsun, roman olsun, hikâye olsun, resim olsun, musiki olsun velhasıl bütün güzel sanat şubelerinde yirminci asrın vatandaşı, yirminci asrın konkre insanı olarak şu suali soruyorum: bundan —«bana» da dahil— bize ne? Şair şiir yazmış, sevgilisi için, o sadece ikisinin arasında bir hadise ise ve şair aşkını yirminci asrın muayyen bir «bizi alâkadar eden —beni alâkadar eden de dahil— hususiyeti ve tarafıyla» bağlamamışsa bana ne, bize ne? Yirminci asır muazzam asırdır. Yirminci asırda yaşayan şairin, muharririn, ressamın filân kıymeti, konkre olarak yirminci asrın bütününü yahut hiç olmazsa parçalarını aksettirdiği nisbette vardır. Şair şiir yazmış, şu veya bu cümle turnürü veya hayal oyunuyla kendi faniliğinden bahsediyor. Bize ve bana ne? Ama bu fanilik günün birinde ölmek lâzım geldiği vakıasını yirminci asrın bir küçücük tarafıyla olsun bağlamış, ümitli, hattâ ümitsiz, okurum. Ümitli, neşeli ise yirminci asrın ümitli ve neşeli insanlarının yani istikbalin sözünü ediyordur, ümitsiz ise göçmeğe mahkum olan yirminci asrın ifadesidir. Fakat mücerret, umumiyetle, yirminci asırda bu asrın içindeki memleketler, sınıflar ve kavgalarla ufak da olsa elle tutulur gözle görülür, bağı bulunmayan şiiri filân okumam. Çünkü bu şiir de yirminci asrın bir çeşit insanlığının ifadesidir. Ama, dolayısıyla tahtında müstetirlerle niye uğraşayım, onların kuvvetlileri, aşikârları varken. Bodler'i okurum. 19'uncu asırla açıktan açığa, dolayısıyla değil, tahtında müstetir değil, göçen tarafla alâkası vardır. Balzak'ı okurum. Apaşikâr bir 19. asır muhiti, bir yirminci asır unsurlarını taşır. Yani senin anlayacağın, Kemal'ciğim, mihenk olarak kullanmağa başladığım bu «bize ne?» sualine maruz kalanlar bu suali sordurmayı icap ettirenler bu harikulade yirminci asırda okunmaya değmez muharrirlerdir. [10]

11

Bu kitabın yazarı, yüreğini, kafasını, kalemini boydan boya ömrünü halkına vermiş olmakla övünen sıradan bir Türk şairidir. Öte yandan bu şair; adı, coğrafyası, ırkı, milliyeti ne olursa olsun, milli bağımsızlık, sosyal adalet, barış için döğüşen her halkın bu uğurdaki savaşlarını şiirlerinde övmüştür. Onların zaferlerini öz halkının zaferleri, yenilgilerini öz halkının yenilgileri, sevinçlerini, acılarını öz halkının sevinci, acısı bilmiştir. Bu kitapta bu acılardan, bu sevinçlerden, bu yenilgilerden, bu zaferlerden yankılar da var. [11]

SANAT VE DÜNYA GÖRÜŞÜ

Sanatta Tezlilik

1

1. Davası, meselesi olmayan kitap kitap değildir. Dikkat et, bütün büyük kitaplar, roman, şiir falan, insanların karşısında bir davayı öne süren, bir meseleyi ele alan, onu edebiyat çerçevesi ve kanunları ve imkânlarıyla halle çalışan kitaplardır. Bu dava ve mesele ne kadar insana yakın, ne kadar kendi devrinin ve hiç olmazsa yakın geleceğin davası ve meselesi olursa kitap o kadar büyük ve değerli olur. Davası olan kitap kavgası olan kitap demektir. Kavgasız kitap hareketsiz kitaptır, hareketsiz kitap ise ölüdür. [12]

2

Benim kanaatime göre; tezi olmayan, yüzde yüz tez-

siz roman, hikâye, hattâ şiir; muayyen bir mânada, yoktur. Yalnız bazı yazıcılar, eserlerinin tezini, kendileri de farkına varmadan, insiyâki bir surette yaparlar, hattâ müdafaa ederler. Mâruf tâbir ile, en saf bir aşk ve ölüm şiiri bile; muayyen bir inkişaf merhalesinde bulunan muayyen bir cemiyetin, muayyen bir içtimaî muhitinde yaşıyan muayyen bir şairinde aşkın ve ölümün ifadesidir. Tabii bu, ana hattında böyledir. [13]

3

Ben her şeyden önce bir yazarım, fakat aynı zamanda toplumcuyum. Bence, XX. yüzyılda yüceliğinin doruğuna ulaşan sosyalist öğretiyi bilmeden hiçbir şey olamayız; yalnız şair değil, genellikle düşünen insan da olamayız. [14]

4

Söz yok, ilerici şaír olmak iyi şey, güzel şey. Ama daha güzeli sosyalist şair olmak. Ben sosyalist şairim. [15]

5

Fakat sosyalist şair olmak, yani memleketini ve halkını en çok seven, memleketinin ve halkının en mamur olmasını isteyen şair olmak neden kusur olsun ve neden dolayı Türklük şuuruyla uygun düşmezmiş? Ah, bir kere, bir saniye olsun, memleketimi bir sosyalist şairin sevdiği gibi sevmesini, bir sosyalist şairdeki Türklük şuuru gibi bir şuura sahip olmasını öğrenebilseydiler. Bir sosyalist şairde memleket ve halkının sevgisi nasıl konkre, elle tutulur bir toprağa ve gözle görülür, sesle konuşulur insanlara ait bir sevgidir. Ama onlar bunu bilmezler. On-

lar sevgilerini bile mücerret bir mahlûk olarak şiirlerine geçirirler. Halbuki, meselâ ben sosyalist şair, memleketimi ve halkımı, tıpkı karımı sevdiğim gibi etiyle kemiğiyle seviyorum. [16]

6

Bugün halkının ve bütün ilerici insanlığın mutluluk ve barış mücadelesinin dışında kalan aydın, ya egemen sınıfın elinde basit bir araçtır, ya da havayı zehirlemekten başka bir şeye yaramıyan kokuşmuş bir verimsiz ottan ibarettir. [17]

Sanatta Yantutma

1

Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu kitabını okurken kolaylık olsun diye sana bir tavsiyede bulunayım. Kitabın başından başlama, aklımda kaldığına göre: «Filozoflar iki karargâha ayrılırlar: materyalist, idealist» filân diye bir pasajı vardır, ilkönce onu oku. [18]

2

İşçi edebiyatı, her şeyden önce devrimci bir edebiyattır. O kapitalist rejimin yanında için için oluşan ve bugün Sovyetler Birliği'nde çalışan yeni topluma uyarak, onu aydınlatan, tasvir eden edebiyattır. Bu geniş çevreleri saptamaya ve yoruma kalkınca büyük bir güçlük karşısında kalırız:

Gerçekten edebî eylem bir yapıt ürünüyle kendini tanıtır. Oysa biz bu alanda ancak öncü yapıtlarla karşılaşıyoruz. Maddi değişmeler henüz tektük ve gençtir.

Bu yeni estetik hareketinin doğal gelişimini ve tüm genişliğini ancak estetiğin geliştiği yeni topluma tümüyle yerleşmesinden ve hattâ yerleşmesini uzun bir süre izledikten sonra saptamak mümkün olacaktır. Böyle olmakla birlikte onun ilkeleri ve olumlu bir başlangıcı vardır...

Devrim yeni bir insan yaratmıştır. Bu adam ister fabrika işçisi, ister toprak işçisi olsun, bu adam akımlara karşı gelecek, eskiden kalanları yok edecek, plânı ile gereçleri hazır olan bir kurumu yapacak olan bir döğüşçüdür. Devrim onları kendi içdünyasına, kendi özelliğine göre yaratmıştır.

İşçi edebiyatı bir dövüşen işçinin malıdır. Bu edebiyat bu işçinin eylemlerini, çalışmalarını, duygularını, eğilimlerini dile getirmelidir. O uluslararası bir bütünün hücresidir. Onun en karakteristik yanı kişilik çerçevesinden fırlayışı ve toplumsal şeklidir. Bu durum, kişiliğin feda edilmesini gerektirmez, aksine devrim içindeki vatanda, sosyalist vatanda o yeni kişilik yükselecektir.[14]

3

Halide Edip burda diyor ki:

«İçlerinde 'Taranta Babu' ve sırf ideoloji propagandası olan parçalar çıkarılırsa 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü' derecesindeki eserleriyle gençler arasında, hattâ bu devirde dahi sıfatını alabilecekler vardır.»

... yazıyı bir daha okudum, beni gençler arasında sayması tuhafıma gitti. Hem içerledim, hem sevindim. Sonra ve belki hepsinden önce «ideoloji» meselesine güldüm. Hey sersem bayan, dedim, ben bir dâhi değilim,

fakat iyi bir sanatkârım ve bunu her şeyden önce ideolojime borçluyum. Eğer sizin iyi sanatkârlarınız yoksa ideolojinizin bugün artık iyi sanatkâra muhteva olamıyacak kadar tefessüh etmiş olmasından gelir. [20]

4

Maksim Gorki'ye, yahut Mayakofski'ye, yahut Tevfik Fikret'e, yahut bizimkilerden, yani Türk Edebiyatımızdaki herhangi bir şairimize haset etmedim, çünkü sevdim, hattâ bu sevgi meselâ Piraye'ye karşı duyduğum bir sevgi gibi bir şeydir. Piraye'ye haset etmem kabil midir? Diğer taraftan Ahmet Haşim'e, Bodler'e, ne bileyim Yahya Kemal'e filân da haset etmedim. Çünkü onların estetiği düşman ve ayrı cins ve neviden bir estetiktir. Sonra Mevlâna, Fuzulî filân gibiler de var, onlar bugün çok uzak, belki bu sebepten düşmanlıklarını öyle konkre ve keskin duymuyorum ve bazen parça parça sırf teknik bakımdan ve bazen lirik unsurlarıyla hoşuma gidiyorlar. Zaten Kemal, gün geçtikçe kendimin gitgide daha kuvvetle politik bir varlık olduğumu anlıyorum. Politik kelimesini en doğru mânasıyla anlıyorum tabii. Bundan dolayı da seksüel, cinsî kıskançlığın haricinde bende ya sevgi, ya nefret ve düşmanlık var. Fakat haset yok. Felsefede materyalist, hayatta idealist olmanın, olmaya çalışmanın bir hususiyeti de bu olsa gerek. [21]

5

Dönemlerinin karanlık güçleriyle savaşan ilerici sanatçılara her ülkede ve her çağda raslanır. İnsanların mutluluğu ve dünyada güzel bir yaşam için savaşa giren bu ilerici sanatçılar her zaman karanlık güçlerce kuşatılmış, kovuşturulmuş, baskıya uğratılmış, hapsedilmiş ve

öldürülmüşlerdir. Fakat onlar hiçbir baskı ve tehdidin, hiçbir ölümün, hiçbir yalanın; tarihin akışını, iyiye, güzele, haklıya ve mutluluğa yönelişini durduramıyacağını bilirler. Ve bu yazarların yapıtları ve bütün yaşamları gelecek kuşaklara örnek olur. [22]

Sanatta İyimserlik

1

Şair, meselâ Bodler, Malarme, Verlen ümitsizliklerinden, ölümün hayattan güzel olduğundan, geçmiş zamanların hasretinden, vefasız sevgililerinden, Allah'ın kudretine sığındıklarından, sarhoşluğun meziyetlerinden, hattâ oğlancılıktan bahsederler, bunun gibi şeyleri dillerine dolarlar ve bunu ustaca söylerlerse propaganda olmuyor. Ama bunların aksini ne kadar ustaca söylerse söylesin bir şair propagandacı oluyor. Hani gayet basit bir misalle anlatmak istese insan şöyle olacak: şarabın, rakının, sarhoşluğun methü senâsını yaptın mı, sanat eseri verdin, yok tersine, metinde ayıklığı methü senâ ettin mi Yeşilay propagandacısı oluyorsun. Ne komik iş, değil mi? Bir yandan da tutturuyorlar: «güzel», «güzellik» diye. Peki sarhoşluk mu güzel, ayıklık mı?

Bütün bunların sebepleri belli. Ama insan yine de gülerek öfkeleniyor. [23]

2

Gelelim iyimserlik meselesine. Sanatta kötümserlik gayet kolaydır. Muayyen şartlardan dolayı faciayı sanata daha çok yakıştırırız ve bize facianın asaleti varmış,

gibi gelir. Baksana, Şekspir'i Molyer'den daha çok sayarız. Kötümserlik bir felsefe sistemi, bir görüş zaviyesi olarak berbat bir şeydir ve kolay bir şeydir, güç olan, zor olan ümitli olmak, iyimser olmaktır sanatta. Tabii, kötümserlikle kederliliği birbirine karıştırmamak lâzımdır. Çok ümitli, çok iyimser bir sanat aynı zamanda kederli de olabilir. Bundan dolayı senin romanların iyimser olmalarında hiçbir mahzur yok. Sonra bizim millet, Türk milleti, genç bir millettir, yani istikbali gül pembe görmekte fizyolojikman haklı bir millet. Bundan dolayı onun sanatkârları olan bizler de genciz, her sıhhatli genç gibi de iyimseriz, istikbale ümitle bakarız. [21]

3

Realist-diyalektik-materyalist iyimser bir insanım. Hayatımı ve sanatımı yaratıcı, geniş halk yığınlarının hayatına ve yaratıcılığına bağlamışım. Bunda samimiyim, palavracı değilim. Gerçek olarak kabul etmediğim şeye, gerçekliğini hattâ ispat etmemiş olan şeye inanmam ve inanmadığım şeye sanatımı alet etmem. Böylece, insanlarımı seviyorum, bütün zaafları ve kepazeliklerine rağmen onlara güveniyorum, tarihi onlar yapmışlardır ve onlar yapacaklardır. İşte sanatım aydınlıksa, ümitliyse, palavracı değilse bundan dolayıdır. Halbuki şuaramızın çoğu bu bakımdan şaşkın bir durumdadırlar. Kafaları karmakarışık ve yürekleri sosyal durumlarından gelen bir kahredici şüphe içindedir, bundan dolayı da samimi değildirler. Bundan dolayı da büyük eser veremezler. Unutma ki, oğlum, Shakespeare, Dante, Gorki, Cervantes, Fikret, Hugo vesaire gibi bütün büyük abideler aynı zamanda büyük müjdecilerdir. Onların her biri bir devri müjdelemişlerdir. Goethe'yi Goethe yapan **Faust** bile eninde sonunda insanlara geleceği müjdeliyen bir eser-

dir. Bütün Rönesans ve ondan önceki bütün kadim Yunan böyledir. Bütün kadim Yunan edebiyatı, trajedisi anaşahlık ailesinden bir merhale daha ileri olan babaşahlık ailesine geçişin kavgasını aksettirir. **Don Kişot** küçük derebeyliğin yıkılışını müjdeleyen eserdir, Dante'nin **İlahi Komedi**'si temelinden itibaren bir siyasi kavga eseridir, falan filân... Bütün bunlara rağmen, maziye hasret çeken öyle eserler vardır ki, onlar da büyüktür. Bunlara, meselâ Dostoyevski'de ve Balzac'ta rastlarız. Ama, ayrı ayrı zaviyelerden her ikisi de maziye hasret çektikleri halde, mazinin bir daha geri gelmeyeceğini anlamış, hale kızgın —burjuvaziye— istikbali ister istemez aksettiren —Balzac'ta olduğu gibi— yahut mazi hasretlerini en marazi şekillerde verip okuyucuya ister istemez daha güzel bir dünyanın hasretini çektiren —Dostoyevski'de olduğu gibi— muharrirlerdir. [25]

4

Asırlardan beri gelişe gelişe bugüne varan şiirin kazandığı imkânlardan niçin faydalanmamalı? Bu sadece, şekli zorlamakla **yeni şeyler** yapılabileceğini zannetmektir. Mesele şekilden çok muhtevada, muhtevanın yeniliğindedir. **Yeniciler** ümidi kırılmış, idealini kaybetmiş, dejenere olmuş veya olmağa doğru giden bir sınıfın bezginliğini, dünyadan kaçmak özleyişini —ki gerçekler karşısında yenilmekten gelir—, bilhassa «ölüm»ü bol bol terennüm ediyorlar... Bir acaip egzotizme kaptırmışlar kendilerini, insanlığın büyük davalarıyla ilgilenmiyorlar, yahut cesaretleri kâfi gelmiyor! [26]

5

Fransa'da eksiztansiyalizm diye bir edebiyat mekte-

bi türedi. Sözde realist olduklarını iddia ediyorlar, hakikatte ise realitenin ve insanların sadece en kötü taraflarını ele alıyorlar, ümitsizlik bataklığı içinde yuvarlanıyorlar, ruhen hasta insanları ısrarla birinci plana getiriyorlar, yani bal gibi irticaa bayraktarlık ediyorlar. Sosyal şartlar Fransa'da da, düzensiz, anarşik, berbattır, fakat bu şartlar tarihî bir akış içinde düzene, iyiye doğru gitmektedir. İşte her iki tarafı da —insan ruhundaki akisleri ve ifadeleri bakımından— belirtmekte, fakat bunlardan birini ön plana almaktadır. Hangisini ön plana aldığına göre de muharririn mahiyeti, sosyal durumu ortaya çıkar zaten. [27]

SANATSAL YARATICI YÖNTEM

Sanatta Yöntem Sorunu

1

Bizim zamanımızda bile birçok feylesoflar ilmî malûmat veyahut ilmî «metotlarla» iktifa etmeyip, ilmin fevkinde «metafizik» mabaadel-tabii sistemler, tarz-ı telâkkiler vücuda getirmek arzusunu gösteriyorlar. Onların bu arzusunu hayat-ı içtimaiye şeraitile izah etmek lâzımgelir: Afâkî, maddi şeeniyetler dahilinde saha-i istinatlarını kaybeden sınıflar, bu zaaflarını, enfusî, «metafizik» fikir «spekülasyonları» mantık oyunlarile örtbas edecek, «fikriyatçıları» doğururlar. İşte zamanımızda bile ilmin fevkinde tarz-ı telâkkiler vücuda getirmeğe çalışan feylesoflar bu sükuta mahkûm sınıfların avukatlığını yapan fikriyatçılardan başka bir şey değildirler.

Felsefe hiçbir zaman mücerred, münferid kalmamıştır, hiçbir zaman hayatın içtimaî ihtiyaçlarından, menfaatlerinden ayrılamamıştır. En mücerred meseleler bile içtimaî hayatın ihtiyaçları, mücadeleleri ile tayin olunurlar. «Fikir», bazı feylesofların iddia ettiği gibi kendi kendine cevv-i havâda inkişaf etmez. İçtimaî şuuru tayin eden içtimaî varlıktır. «Fikriyatı» biz ancak onu doğuran içtimaî münasebetleri tetkik ve tetebbu ederek izah edebiliriz. Bir fikrin doğru olup olmadığını bize «pratik», ameliyat gösterir. Bir fikrin, hakikî kıymetinin en iyi mi'yarı, ameliyatta, pratiktir.

Mutlak olan hiçbir şey yoktur. Her şey değişir, her şey cereyan eder. Her şey «her şeyle» beraber tebeddül eder, yani tabiî ve içtimaî şekillerin değişmesile beraber bizzat biz kendimiz de değişiriz. Manzume-i âlemin fikirde her in'ikâsı afakî tarihi şeraitle ve o fikri taşıyanın enfusî, fiziyolojik, ruhî teşekkülâtile mahdut ve muayyendir ve kendi zamanı için doğrudur. Bütün tabiî hadiselerin arasındaki münesebat-ı mütekabileyi kavrıyan, manzume-i âlemin aynini aksettiren «mefkûrevi» bir tarz-ı telâkki vücuda getirmek kabil değildir. Bunu ancak «metafizik» feylesoflar iddia edebilirler. Çünkü onların her biri bilhassa kendisinin hakikat-i mutlakayı keşf ettiğine kani'dir. Fakat müsbet ilimlerin inkişafı «metafizikin» tahtını günden güne baltalıyor. Artık felsefede ilimle, fenle, imtizaca doğru giden bir temayül, hem de çok kuvvetli bir temayül vardır. Bugün felsefenin birçok mesaili ilimle hal ediliyor.

Ulûm-u tabiiyenin inkişafı «metafizikin» «mabaadettabii»nin iflâsını ve materyalizmin tasdikini icap ettirdi. Çünkü materyalizmin inkişaf ve tekâmülü malûmat-ı ilmiye ve fenniyenin inkişâf ve tekâmülü ile fevkâlâde alâkadardır. İlimsiz materyalizm olmaz ve aynı suretle materyalizm olmazsa da ilim olmaz.

Ulûm-u tabiiyenin inkişafı nasıl materyalizmin tasdikini icap ettirdi ise ayni suretle «ulûm-u tarihiyenin» «ilm-i ruh»un inkişafı da «diyalektik» metodun tasdikini vacip kıldı. Diyalektiğin materyalizm ile ittifakı ise öyle sağlam bir temel vücuda getirdi ki, bu temele istinat eden bugünkü «ilmî tarz-ı telâkki-i cihan» hem tabiatı, hem cemiyeti ve hem de hayat-ı ruhiyeyi kavrayabiliyor ve izah ediyor.

Diyalektik materyalizm şimdiye kadar mevcut olan bütün felsefî ve ilmî inkişaf fikrinin zarurî bir neticesidir.

Yukarda söylediğimiz gibi... Her tarz-ı telâkki-i cihan, muayyen bir içtimaî sınıfın ihtiyaç ve menafiinin heyet-i umumiyesini ifade eden hissiyat ve telâkkilerle sıkı bir suretle alâkadardır.

Madem ki felsefe beşeriyetin tabiatla yaptığı mücadelenin neticesinde tabiat ve cemiyet hakkında hasıl olan mücerred umumî fikirlerdir ve madem ki fikr-i beşer bu mücadele ile sevk ve tahrik ediliyor. Bu takdirde aşikârdır ki, tarihî-içtimaî manâda ön safta bulunan «müterakki» sınıf «ilmî felsefe»de de en ön safta bulunur. Ön safta bulunan sınıf kendi şuurunda cemiyetin müterakki inkişafını aksettirir. Bugünkü cemiyette tarihî-içtimaî manâda en ön safta bulunan sınıf amele sınıfıdır ve onun tarz-ı telâkki-i cihanı olan diyalektik materyalizm de cemiyetin müterakki inkişafını aksettirmektedir. [28]

2

Sana yazmak istediğim felsefe kitabının notlarını göndermeği vaad etmiştim. Not almakta devam ettiğim ve henüz tasniften çok uzak olduğum için her mektupta gelişi güzel birkaç not yazacağım, başlıyorum:

1 — Fizik dünya insan şuurundan müstakil olarak mevcuttur ve insandan çok evvel mevcuttu.

2 — Şuur, düşünce ve saire, maddenin (yani fiziğin) yüksek bir verimidir, mahsulüdür. Maddenin insan beyni denilen hassaten mudil bir parçasının bir fonksiyonudur.

Madde felsefi bir «kategori» mefhumudur ki, insana ihsaslarından verilen objektif bir realiteye delalet eder. Bu realiteyi göstermeğe yarar. İnsanın ihsasları bu objektif realiteyi kopye eder, onun fotoğrafını alır. Onu inikâs ettirir. Objektif realitenin varlığı insanın ihsaslarına tabi, bağlı değildir. İdealizm, şuurdan, ihsastan müstakil, ona bağlı olmayan fiziğin varlığını inkâr eder. Ve bundan dolayı böyle bir varlığı göstermek, ifade etmek için felsefe tarafından işlenen mefhumu, maddeyi kabul etmez. Materyalizm der ki, madde ihsas uzuvlarımız üzerine tesir ederek ihsası meydana getirendir. Madde bize ihsaslarımızda verilen objektif realitedir. Maddenin yapısı, bünyesi, yani vasıfları atom, elektron, esir ve saire meselesiyle bilgi nazariyesi meselesini, bilgimizin kaynakları, objektif realitenin mevcudiyeti ve sair meseleleri birbirine karıştırmamak lâzımdır. Bize diyorlar ki, (Mach) «dünyanın unsurlarını» keşfetti ki, bunlar: kırmızı, yeşil, sert, yumuşak, uzun, tannan ve sairedir. Biz soruyoruz: İnsan kırmızıyı gördüğü, serti hissettiği zaman objektif realite ona veriliyor mu, verilmiyor mu? Eğer verilmiyorsa, subjektivizme agnostisizme immanantların kucağına düşmüş oluruz. Yok eğer veriliyorsa, bize ihsaslarımızda verilen bu objektif realiteye felsefi bir mefhum atfetmek lâzımdır ki, bu mefhum çoktanberi malûmdur, ona madde derler...

... Halbuki bazı fizikçiler ve onlara dayanan filozoflar «Madde kayboldu, materyalizm iflâs etti» diyorlar. Hakikatte, şimdiye kadar maddenin yapısı hakkındaki,

maddeyi tanıtmaktaki, eski hudut yok oluyor, madde hakkında bilgimiz derinleşiyor, genişliyor, maddenin eskiden bize mutlak, değişmez, asli gibi gelen vasıfları (kitle ve saire) kayboluyor, bu vasıflar artık ancak nisbi olarak maddenin ancak muayyen hallerinin lâzımı gayri mufariki olarak tanılıyor. Yani materyalizmin felsefi maddesine bir şey olduğu yok. Zira kabulü, felsefi materyalizmin kabulü demek olan maddenin yegâne (vasfı) onun (maddenin) objektif bir realite oluşunda, şuurumuzun, ihsaslarımızın dışında mevcut bulunuşundadır.[29]

3

Felsefe notlarından «ihsaslarımızda verilen» ile «objektif realiteyi» bu iki tabiri açıklamamı söylüyorsun. Evvelâ, objektif realite, varlığı bizim, yani ihsas uzuvlarına sahip insanın, şuurun, yani insan şuurunun, şuur yalnız insanda vardır, varlığına bağlı olmayan, yani insandan evvel de mevcut olan, insan soyu yeryüzünden gaip olsa da var olacak olan realite demektir. İdealist felsefe böyle bir realiteyi kabul etmez. Ona göre meselâ, Şopenhavar'e göre «dünya iradedir», Rehanke'ye göre dünya, zihni tasavvur ve tahayyüldür! Hegel'e göre dünya mutlak fikirdir. Şehuppe'ye göre varlık şuurdur. Materyalizme göre objektif realite, sonra ihsas, sonra idrak-şuur gelir. İdealizm, temelde şuuru görür. Mach vesaire ise temelde ihsas görürler. İhsanın kaynağı olan objektif realiteyi, yani varlığı varlığımıza bağlı olmayan ve ihsas uzuvlarımızla varlığını hissettiğimiz, yani bize ihsaslarımızda verileni, yani maddeyi kabul etmezler.[30]

4

Hayatta facia ile gülünçlük, senin de kaydettiğin gibi

yan yanadır, daha doğrusu, hayatta bütün tezatlar bir birlik, bir vahdet halindedir. Kâinat, kâinatın bir parçası olan dünyamız, dünyamızın üstünde cemiyetimiz, cemiyetimizin içinde sınıflar, zümreler ve fertler, her şey, her şey ve o fertlerin ruhları, psikolojileri tezatların birliği genel kanununa tabidirler. Hareketi, hayatı, doğuşu, gelişmeyi, ölüşü yapan çarpışan zıtların birliğidir. Bunu şuurla ve etrafıyla anladığın gün, bir sanatkâr olarak en mühim meseleyi halletmiş olursun. [31]

5

Ana nazariye, diyalektik materyalizmin güzel sanatlar sahasına tatbiki suretiyle bizim realizmimize ulaşmak mümkün olduğu nazariyesi malûmundur. [32]

6

... biz, diyalektik materyalist realist sanatkârlar hayatın, insan ruhunun her cephesini ele almalıyız. [33]

7

Metod en önemli şeydir. Bak sana bu mektubumda metod etrafında kısa birkaç şey söyleyeyim: 1. İnsanlar, bu arada, muharrirler, mücerret değil, müşahhas, konkre olarak mütalâa edilmeli, incelenmeli: yani bir insan, bir muharrir, yaşadığı devir, içinde bulunduğu memleket, sınıf, zümre, muhitler göz önünde tutularak, filânca devirde, filânca memlekette, filânca sınıfa mensup insan, muharrir diye incelendikten sonra, o devrin, o memleketin, o sınıfın imkânları içindeki başarılarına göre hakkında bir hüküm vermeli. Yoksa umumiyetle değil. Mücerret değil. [34]

8

... Mesele şu, «Beşeriyeti mustaribe» terkibiyle gayet güzel ifade edilen mücerret nesnenin, gayet konkre, fert ve sınıf ıstıraplarından basit bir cemi ameliyesiyle değil elbette, bir diyalektik terkiple meydana geldiğini anlamakta. Bir şair ve romancı için çok önemli bir nokta... Hülâsa edersek, en geniş, en derin, en kalın çizgiler halinde «mustarip beşeriyetin» resmi yapılırken —tabir caizse resim— bu büyük ve umumi panonun içine ve onunla organik bir surette bağlı olarak fertlerin fert fert, sınıfların sınıf sınıf, şahsî, fizyolojik, sınıfî, ekonomik, politik ıstıraplarını da koymak lâzım. İşte benim dediğim bu. [35]

9

1) İstiyorum ki, okuyucu 12.000 mısraı bitirdikten sonra vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşerden geçmiş olsun. 2) İstiyorum ki, bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihî devredeki sosyal durumunu anlatsın. Tabiî donmuş bir halde değil, diyalektik seyri ve akışıyla. 3) İstiyorum ki, ikinci plânda, Türkiye cemiyetini çevreleyen dünya durumu —muayyen bir devrede— anlaşılsın. 4) İstiyorum ki, —nereden gelinip, nerede olunduğu, nereye gidildiği? sualine— **sahamın içinde azamî imkânlarla** cevap verilsin. Bu dört nokta ana meselemdir. Tehlike «şemacılığa» düşmektedir. Şemacılıktan kurtulmak için insanları ve hadiseleri mümkün mertebe çok taraflı olarak vermeğe çalışmak lâzım. [36]

10

Şimdi aynı işle ilgili bir mesele daha: diyalektik metodun birçok da yardımcı metodları var. Malûm: Abstraksiyon, endüksiyon, dediksiyon. Bu üç metodun birincisini bilhassa klâsik edebiyat «ölmez tip» ana karakterler tesbitinde bol bol kullanıyor. Parçalardan külli metodunu ise sonraki edebiyat tarzları kullandılar. Yani bir insanı, beş altı insanı, bir aileyi, beş altı aileyi alıp bunlardan o insan ve insanların, o aile ve ailelerin yaşadıkları sosyal muhitin, cemiyetin küllüne giderler. Bir de bunun tersi var, külden parçaya gelmek. Bunu son zamanlarda Rus-Sovyet romancıları kullanıyor, meselâ Şolohof. Sonra diyalektik metod içinde her üç metodun da yerli yerinde kullanılması var. Ben daha böylesine rastlamadım. Ve bence romanın olsun, şiirin filân olsun inkişâfı bilhassa bunda olsa gerek. Ve bu ancak bugünkü teknikle kabil. Çünkü bugünkü teknik belli başlı şunları mümkün kıldı ki, eskiden bu yoktu:

1) Dünyayı kısalttı ve küçülttü. 2) Mahallî ve millî hususiyetleri yanında beynelmilel müşterek vakıalar ve hadiseler ve reaksiyonlarla, aksiyonları gerçekleştirdi. 3) Şimdiye kadar misli görülmemiş büyük, kalabalık kütle hareketlerini ortaya çıkardı. 4) Nihayet yeni insan münasebetlerinin gerçekleşmesini mümkün kıldı ve mümkün kılmakta.

Üstünkörü kısaca tesbit ettiğim bu hususların üstünde biraz düşünürsek şöyle bir neticeye gelemez miyiz? Eskiden roman bir insanın, on insanın, bir ailenin, on ailenin hikâyesiydi ve hayda hayda, beş altı kitapta bunları birbirlerine bağlayarak muayyen, fakat yine de kısa bir devirdeki cemiyet hayatını dolayısıyla verirdi. «Zaten, roman, milletle beraber başlıyor». Yeni imkânlar bize ilk adımda, hiç olmazsa, bir tek kitap içinde bir mil-

letin, hiç olmazsa çok daha uzun bir devir için hikâyesini verebilir ve vermelidir. Bu verim elde edildikten sonra aynı yolda daha geniş, daha ileri gidebilinir. Bugün bir romancı, hattâ bizim tekniğimizle, bütün Anadolu'yu dört ayda dolaşabilir. Ve diyalektik materyalist metodu ve BİLGİSİ varsa bütün Anadolu'yu bir yılda anlıyabilir. Halbuki eskiden bu işi yapmak bir ömre bedeldi.

Neticeye gelelim: «Tayyare ve motor devrinde, sosyalizmin gerçekleşmesi devrinde romanın ve şiirin eski kazançlarını ve onların yaşayan taraflarını bal gibi kullanarak artık bir tek insanın, yahut on insanın değil, hiç olmazsa o insanlar da dahil, bir milletin romanını bir iki ciltte yazmak icabediyor. Ters anlama, ferdi inkâr etmiyorum, fakat, ferdi vereceğim diye, pek az mahalli farklarla, binlerce defa yazılmış karakterlerin, psikolojilerin teferruatı üzerinde, bu teferruata lisan farkından başka bir şey getirmeden durmanın ve bununla roman yapmanın biraz eskimiş bir şey olduğunu söylüyorum. Konkreliklerinden, önemli teferruatlarından, esaslı hususiyetlerinden tek bir zerresini bile kaybetmeyen büyük kayalar yontmak, monümantal, fakat okunur, romanlıklarını kaybetmemiş romanlar yontmak lâzım. [37]

11

Roman ve hikâyeyi, tipleri, insanları, fıkraları ve fıkracıklarıyla, diyalektik bir gözle tetkik edilip içine faal olarak karıştığımız hayatın artistik olarak tesbiti inikâsı üzerinde kuralım.

Bunu nasıl kuracağız? Vallahi Kemal, bilirsin ya, ben daha fazla nazariyeci değilim. Hattâ bütün hayatımda önce sen, sonra Raşit'ten başka kimseyle bu kadar uzun uzadıya nazariyeden konuşmamışımdır. Zaten bence ana

prensipler böylece tesbit edildikten sonra teferruat iş seyrinde gerçekleşir. [38]

12

Kanım şu ki, sanatta en büyük tehlike sekterlik. Böyle olduğu için, kendi görüşümü zorla kabul ettirmek istemem; bütün öbür görüşleri de kabul ederim, çünkü gerçek, ancak çelişkilerin birliği ile kavranabilir. [39]

13

Sanat bahsinde sekterlik en büyük düşmanımızdır. Sekterlik nihilistliğin bir çeşididir. Sekter, kendi zevkinden başka her şeyi, bütün görüşleri inkâr eder. Hele şekil meselesinde sekterliğin kötülükleri sayılamıyacak kadar çoktur. Kafiyeli, vezinli şiir yazılmaz diyenler de, kafiyesiz, vezinsiz şiir yazılmaz diyenler kadar dar kafalıdır. Şiir öyle de yazılır, böyle de. Edebiyat dili, hele şiir dili hayallerle, teşbihlerle falanla ortaya çıkar, ancak böyle bir dil şiir dilidir demek ne kadar yanlışsa, tersini kabul etmek de o kadar yanlıştır. Gençliğimde, ben de az sekter değildim. Klasik halk vezinleri ve kafiyeleriyle şiir yazdıktan sonra, şekilde yenilikler aramağa başladım, kendime göre bir çeşit serbest vezinle yazmağa başladım. Bunun temelinde yine de halk şiirinin ölçüleri, hattâ bazan aruz vardı, kafiye ve dil bahsinde de öyle, ama şiirin yalnız böyle yazılacağını, bunun biricik şekil olduğunu iddiaya kalkıştım. Uzun zaman sevda şiiri yazmadım. Hattâ şiirlerimde «yürek» kelimesini kullanmadım, yürek şuurun değil, duygunun sembolüdür diye. Zaman oldu en renkli, en ahenkli şekillerin peşinde koştum, halka söylemek istediklerimi bu şekillerle söylersem daha hoşa gider, daha kolay dinlenir, daha dokunaklı olur

diye düşündüm. Zaman oldu, büsbütün tersine, en sade, en göze görünmez şekillerle halka türkümü dinletmek istedim. Ne yazam yanıldım? Bence öylesi de lâzım, böylesi de, daha nice nicesi de. Sanatkâr, halka türküsünü dinletmek için en uygun şekilleri durup dinlenmeden, ömrünün sonuna kadar aramak zorundadır. Bazan bu araştırmalar aylarca süren bir baş ağrısından, sinir bozukluğundan başka sonuç vermez. Olsun. Bazan yanılır. Yanılsın. Başı aylarca ağrımıyan, sinirleri bozulmıyan, yanılmıyan sanatkâr, olduğu yerde sayandır.[40]

14

«D» ([28]) grubunun sergisini gezen bir bildik bana dedi ki:

— Bu resimlerden ben hiçbir şey anlamadım. Resim dediğin her şeyden önce...

Bildiğin sözünü kestim:

— Sen sözüne «resim dediğin her şeyden önce...» diye başlayınca, dedim, resimden bir şey anlıyamazsın. Kafanda önceden kararlaştırılmış, donmuş «nassi kât'i» haline gelmiş resim telâkkisile bir resim sergisini gezmişsin. Bu sergide, kendi kafanın içindeki donmuş, çerçeveli, zincirli resim tarifine uymayan şeyler görmüşsün. Ve anlamamışsın. Kabahat sende.

Bizim bildik yüzüme baktı:

— Demek sen «D» grubuna taraftarsın? dedi.

Güldüm:

— Taraftarım, yahut değilim, mesele burda değil, dedim. Sana yaptığım itirazın taraftarlıkla alâkası yok. Ben yalnız senin doğmatik görüşünü ortaya çıkarmak istedim. Yalnız sanat işlerinde değil, bir hareket, bir değişim ve derdin içinde olan sosyal hayatın her bölümünde bizi kör

kılan bu doğmacılığımız, bu donmuş, çerçeveli «ayetçiliğimiz»dir.

Bizim bildik bu sefer biraz da şaşırarak yüzüme baktı:

— Demek, dedi, sen bir insanın bir prensip sahibi olmasını ve bu prensibe göre görüşlerini tebellür ettirmesini beğenmiyorsun.

Yine güldüm:

— Doğmatik bir prensiple, meselâ, bizzat hayatın akışında doğruluğunu ispat etmiş, hareket halindeki realitenin bizzat ifadesi olan diyalektik bir metodu birbirine karıştırma. Ben donmuş, değişmez çizgileri önceden çizilmiş bir düşünüş, bir görüş sisteminin, böyle bir prensibin düşmanıyım. Yoksa ifadesi olduğu hayat gibi canlı bir metoda sahip olmanın değil. Eğer, senin resimde böyle bir metodun olsaydı «D» grubunun sergisini gezdim, bir şey anlamadım, resim dediğin her şeyden önce, şudur bulur... diye söze başlamazdın.

Elindeki diyalektik metod sana, o sergideki resimlerin hangi yolları geçerek, hangi sebeplerle böyle bir ifadeye vardıklarını gösterirdi. Ve sen anlamadığını anlardın. [41]

15

Bence sosyalist gerçekçi sanatın iki düşmanı vardır: Revizyonizm ve sekter dogmatizm.

Politikada revizyonizm bugün daha ciddi bir tehlikedir. Sanatta da aynı şey. Çünkü revizyonistler, aslında, sanatı halka hizmet görevinden koparmaya çanak tutmaktalar. Oysa sanatta başta gelen bir şeydir bu. Çoğu kez olduğu gibi, aşırılıklar burda da benzeşiyor. Sanat alanında revizyonizm de, dogmatizm de somut gerçekliği parlak bir lâf kalabalığına boğarak bizi geriye çekiyor-

lar. Her iki anlayış da «yöntem» ve «üslûp» kavramlarını özdeşleştirerek sosyalist gerçekçilik kavramını hakiki içeriğinden yoksun kılıyorlar. Revizyonistler, sosyalist gerçekçilik yöntemini, dünyanın bilinçli toplumcu ilkeler temelinde bu sanatsal kavranışını karalamak için, onun tüm sanata sözümona bir sanatsal üniforma «direktifi verdiği» uydurmasyonuna sarılıyorlar. Sekterler ve dogmatikler de, toplumcu ilkelere, —benim için her şeyden daha değerli olan bu ilkeler— sahte sadakatlerini sosyalist gerçekçilik maskesi altında gizleyerek, revizyonistlerin sosyalist gerçekçiliğe iftiralarına yardım ediyorlar. Onlara kesinlikle karşıyım. Toplumcu sanat ilkelerimizi onun açık düşmanları olan revizyonistlere karşı nasıl savunuyorsak, sosyalist gerçekçiliğin bu türlü 'koruyucularına' karşı da aynı tutkuyla savunmalıyız. Sekterlik; üslûp ve betimlere tekniğiyle mutlak bir gerçekliğin elde edilebileceği inancı demektir. Taklit, zevksizlik ve durgunluk da sekterliğin belirtileridir.

Daha önce de söylediğim gibi, her sanatçı, özellikle de sosyalist gerçekçi sanatçı, yaşamının sonuna kadar arayış içinde olacaktır. Bu arayış sürecinde o, her somut içeriğe en uygun biçimi bulmaya; bireyselliğini koruyarak başkalarını taklit ve tekrar etmemeye çaba gösterecektir. Tek bir yasanın, gerçekliği toplumcunun kafası ve gözüyle yansıtma yasasının dışında, mutlak ve değişmez hiçbir sanat kuralı ve ölçü tanımıyacaktır. Daha önce uygulamada denenmiş sanat kurallarından yararlanacaktır kuşkusuz. Kendi halkının ve diğer halkların sanat geleneklerinden, kendi halkının ve diğer halkların klasiklerinin geleneklerinden de yararlanacaktır. Fakat sadece bir tramplen gibi yararlanacak, ayakta pranga gibi taşımayacaktır onları. [42]

16

Hakiki Sanat, hayatı aksettiren sanattır. Onda hayatın bütün ihtilâflarına, mücadelelerine, ilhamlarına, zaferlerine, mağlubiyetlerine, aşkına, insan karakterinin bütün tecellilerine tesadüf edilir. Hakiki Sanat, hayat hakkında yanlış fikirler vermeyen sanattır. [43]

Gerçekçilik

1

— Nesin?

— İnsanım! dedi.

— Kâfi değil, dedim, sadece «insan» sözü, sadece «ağaç» sözü gibi hiçbir şey anlatmaz. İnsan dediğin, her şeyden önce, sosyal, tarihî, konkre bir varlıktır. Eski Yunan'da insan başkaydı, Ortaçağ'da insan başka ve yirminci asrın insanı başkadır. Bu kadar da yetmez. Bütün tarih devrelerinde insan sosyal çevresinin, sosyal sınıfının da insanıdır.

İşte bundan dolayıdır ki, ben, mücerret, bütün devirler ve bütün sosyal şartlar için bir ve aynı olan insandan bahseden edebiyatı, felsefeyi anlamam. Çünkü bir edebiyat, böyle bir felsefe sahici, canlı, pratikteki insandan değil. elle tutulup, gözle görülmeyen, mücerret, lafzî bir insandan dem vurur. Mücerret insan benim anladığım mânada, sahici insanın gölgesi bile değildir.

Bize sahici insanların içini, dışını, kavgalarını, ihtiraslarını anlatan bir edebiyat lâzım. [44]

2

Bugün realizm en ileri edebiyatın bayrağıdır.

Bugün tam mânasıyle, yani tek taraflı değil, pasif değil, şeniyeti bütün mürekkebliği ve akışıyla, inkişafında aksettiren realizm en inkılâpçı sanatın esas şiarı oluyor. Realiteden korkanlar mazinin mümessilleridir. Ve kendilerine ileri sanatkâr diyenlerin realiteden korkuları yoktur. [45]

3

... edebiyatta modern realizm şuurlu olarak edebiyat sahasına diyalektik materyalizmin tatbikidir. Bu felsefi görüş romancı ile mevzu arasındaki münasebeti faal olarak kabul eder. Binaenaleyh sadece realitenin bir fotoğrafik görüşü, aksettirişi kâfi gelmez. Romancının —bu felsefi görüşe nazaran— mevzuu üzerinde, yani aksettirmek istediği realite üzerinde faal bir rolü vardır. Yine bu görüşe göre, şuur, sadece mihanikî bir surette realiteyi aksettirmekle kalmaz onu işler, tahlil ve terkip eder. Binaenaleyh realist edebiyatçı mevzuunu terkip ve tahlil eder, mimarisini, yapısını işler, ona azamî sanatkârane bir şekil ve terkip vermeğe çalışır. (...) Yine realizme gelelim. Diyalektik materyalist felsefeye göre maddi ve ruhî hadiseleri seyirlerinde görmek lâzımdır. Realist edebiyatçı kimse aksettirdiği —**sanatkârane inikâs ettirdiği**— mevzuunu böyle bir akış halinde vermesi icap eder. (...) Realizmi, yaptığım tarifine göre izaha devam edelim: Diyalektik için hakikatler mücerret değil, konkredir. Realist edebiyatçı için de meselâ, şair için bu konkre hakikat meselesi realist şiirin esaslarından biri olmalıdır. Velhasıl, felsefedeki diyalektik materyalizmin edebiyata şuurla tatbiki yeni realizmi meydana getirir. Hattâ bu bahsi ince eleyecek olursak üsluba kadar bunun tesiri olur. Realist şiir, roman üslubu nasıl olmalıdır meselesi

de yine yukarda söylediğim felsefî görüş tarafından tayin edilir. [46]

4

Bütün dünya sanat aleminde dokümentarizm galebe çalmaktadır. Sanat, sinemadan tutunuz da şiire kadar, realitenin vesikalarından kompozisyonlar, terkipler ve besteler yapmaya doğru gitmektedir. Bu gerçeklerin mimarisi, bazen öyle müthiş bir mâna alıyor ki, onların yanında entrikalı romanlar, kalbin mırıltılarını heceleyen şiirler, zavallı ve gülünç kalıyor. Realizm, fotoğraf realizmi olmamalıdır. Gerçeklerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir kompozisyon husule getiren diyalektik bir realizm olmalıdır. [47]

5

Diyalektik materyalizmi sanat sahasında tatbik etmek isteyen sanatkârlar için —bu işin sosyoloji ve felsefe cephesiyle uğraşanlar içinde elbet— tabiî ilimlerin hattâ en son keşiflerinden haberdar olmamak tarihi materyalizm ile alâkadar olmamağa yakın bir eksiklik. Tabiî ilimlere vakıf olmadan diyalektik materyalist felsefeye tam vukuf, derin ve esaslı vukuf kabil değildir. Diyalektik materyalist felsefeyi anlamadan ise modern mânada realist sanatkâr olmak kabil değil. [48]

6

Realist şiir şeklinde, renk, koku, resim, mimarî, musiki ve sair unsurların da bulunması lâzım değil mi? Realitede bu unsurlar mevcut değil mi? Sonra realizm ya-

parken basit bir formalizmle, natüralizme kaçmak temayülleri gösterilmedi mi? Velhasıl kafiye unsurları da dahil olmak üzere diyalektikman sentetik, aktif bir realist şiir şeklinde, ruhların mühendisi olan şairin, ahengi, kokuyu, resmi filân adeta nazarı itibara almaksızın basite kaçması, kolayı araması doğru mudur? Şekli tayin eden muhtevadır. İyi, doğru. Fakat muhtevada renk, koku, ahenk, resim falan filân en muğlak akışlarıyla mevcut... Kaldı ki, bu muhtevayı aktif olarak, sadece fotoğraf adesesi gibi değil, bu muhteva üzerinde müessir olarak en uygun çerçevesinde şekilleyecek üslubun ne kadar çok taraflı olması lâzım... Realiteyi daha yüksek, daha doğru, ona daha lâyık bir şekille ifadeyi araştırıyorum. [49]

7

... fertleri ve hadiseleri yerinde ve icabında bütün zaaflarıyla, kahramanlaştırmak —sırf edebiyatta— benim anladığım mânada —sırf edebiyatta— realizm için bazen lâzımdır. Yapıcı, aktif, müessir realist edebiyatta bu tesir vasıtasını ihmal etmemek lâzım. Edebiyatta yeni ve bizim realizmin bir taraftan da bugün bir kahramanlar ve kahramanlık şarkısı söylemesi ve kahramanlarıyla, kahramanlıklarıyla, biraz mübalağalandırılmış, dozunda şişirilmiş kahraman ve kahramanlıklarıyla müessiriyet rolünü daha müessir ve kolay ve rahat oynıyabilmesi mümkündür. Bu kahraman ister fert, ister kitle olsun. Edebiyatta, sırf edebiyatta, güzel sanatlardaki romantizmin bu tarafını ihmal etmemeliyiz. Aynı şeyi lirizm için de söyleyebilirim. Lirizmi topyekûn inkâr, realitedeki bir vakıayı inkâr demek olur ki, bunun realizm ile alâkası yoktur. Lirizm, dozunda, ayarında realist bir sanat için, her şeyden evvel realite üzerinde bilmukabele müessir olmak isteyen faal bir sanat için bu müessiriyeti daha kuv-

vetli kılan bir unsurdur. Hülasa edersek: kahraman kahramanlık cephesiyle —senin mektubundaki bahisle ve ima ile alâkası yok— romantik ceryandan ve amiyane tabiriyle kalbe dokunan cephesiyle lirizmden unsurlar almak. —Esasen bugün her ikisi de realitede mevcut olduğundan— tesirci bir realist sanatı daha tam ve kâmil yapar. Aynı şeyi hattâ entrik, grift mevzu, hikâye nakletmek bahisleri için de söylemek mümkündür. Balzac hikâye anlatır, polisiye entrikler kurar, alâkamızı ve üzerimizdeki müessirliğini bu vasıtalarla da bir kat daha arttırır. Aynı hadiseyi Şolohof'ta dahi görürüz. Yani yıkıcı ve yapıcı, hedefçi realizmin okuyucu üzerinde bütün tesir vasıtalarını kullanması lâzımdır kanaatindeyim... [50]

8

Aktif, tesirci, öğretici, yapıcı realizmde bu hususa dikkat etmek lâzım. Okuyucu, bir ruh mühendisi olan realist muharrir tarafından, ruhi istihsal seyrinde işleniyorsa, yoğrulduğu ve şekil değiştirdiği zaman bu istihsalin hususiyeti dolayısıyla, bunun farkına varmazsa daha kolay ve mukavemetsiz işlenir... Görüyorsun ya Kemal'ciğim ikidir bu nokta üzerinde ısrar ediyorum. Bence bugün yeni realist edebiyatın en ön planda tutulması lâzım gelen tarafı, tesirciliği, öğreticiliği, okuyucuyu hayatta, pratikte daha müessir kılabilmek için ona yol göstericiliğidir. Bunu ise çok usta bir surette yapmak lâzım. Aksi takdirde roman roman olmaz, şiir şiir olmaz, sadece panfile yahut vaız ve nasihat olur ki, bunlar da lâzım olmakla beraber şiir, roman, hikâye nev'ine dahil değildir. [51]

9

Gelgelelim şâiranelik bahsine. Bu tabirle neyi kas-

tettiğimi anlatmıştım. Şimdi bir sual soruyorsun, bundan da istifade edilmiyecek mi? Bence aktif, terbiyeci, tesirci, realist edebiyatta bu unsurdan istifade edilemez. Çünkü, evvelâ —tabir caizse— «gayrı edebîdir», saniyen demagojiktir, pratikte realist edebiyatın sanat çerçevesi içinde kaldığı müddetçe demagojiden sakınması lâzımdır kanaatindeyim. Demagoji bazan müessir ve hattâ lüzumlu bir silah olabilir, kullanılması lâzım gelen yerler ve şartlar vardır ve buralarda kullanılmaması belki hata ve sekterlik olur. Fakat bu silahın tesiri muvakkattir, geçicidir, halbuki realist edebiyatın terbiyeci rolü devamlı, gitgide artan, derinleşen, anlatarak, îzah ederek inandıran ve pratikte bu suretle müessir olan bir roldür. Kısaca demek istiyorum ki, realist edebiyat benim anladığım mânada bir ajitasyon vasıtası değildir. [52]

10

Realite —çok şükür— kötüyü ihmal etmemekle, müstekreh taraflarımızı hasıraltı etmemekle beraber, iyiyi ön plâna geçirmemizi mümkün kılıyor, yani bunu böyle yapmakla realiteden uzaklaşmıyoruz, bilâkis ona yaklaşıyoruz, onu en doğru aksettiriyoruz. Sen de Türk okuyucusuna ve yarın dünya okuyucularına, Türk insanının ruhunu anlatırken böyle hareket ettiğinden dolayı yüzün kızarmayacak, bilâkis doğruyu yazdığın için iftihar edeceksin. Realite her şeye rağmen bizi iyimser, ümitli kılan bir realitedir. [53]

11

Hikâyelerinin şahıslarını «mütefekkir»leştirmenden kat'iyyen korkmuyorum. Her köylü gibi bilhassa bizim Türk köylüsü dehşetli mütefekkirdir. Mesele istilizasyon

dozunda ve tefekkürün konkre Türk köylüsünün tefekkürü olabilmesindedir. Bu işte iştiyaklar ve emeller de daha bariz bir hale getirilebilinir. [54]

12

... fakat iki şeyi unutmamak lâzım: 1 — Başkasının tahteşşuurunu yakalıyalım derken çok defa kendi tahteşşuurumuzu yakalarız ve bundan dolayı da çok derin ve tahteşşuura inen romanlarda insan, hattâ deli tipleri bile yazılırken, senin Dostoyevski'de yaptığın keşifle karşılaşıyor. 2 — Aylâk olmayan sınıfların fertleri bugünkü şartlar altında ne o kadar derin psikolojik buhranları geçirmeğe, ne de tahteşşuurlarını dinlemeye vakit bulabiliyorlar. Ve onların psikolojisini, tahteşşurunu filân da bundan dolayı ancak, hareket halinde tezahür ettiği zaman keskin olarak vermek gerekiyor. [55]

13

... insanlığın kanlı yahut kansız büyük felâketi ve ıstırabı dediğimiz şey, küçük şahsî felâketlerin, şahısların çektiği ıstırapların dışında değil, bunun diyalektik bir sentezidir. Ve şahsın şahsî felâketleri dışında mücerret hiçbir insanlık ıstırabı yoktur. Bu mesele bilhassa biz edebiyatçılar için üzerinde durulacak iştir. Başka bir bakımdan da, şahsî küçük felâketi olmayan, şahsen ıstırap çekmeyen, yahut çekmediği farzolunan bir insanın beşeriyeti mustaribe namına ıstırap çekmesi mümkün olmadığı gibi, yani böyle bir şey bugünkü dünya şartlarında olmıyacağı için, canlı, etli kanlı, bir mahlûk olarak bir edebiyat eserine sokulması pek uydurma olur. [56]

14

— Peki kardeşim, bütün bu lâf ebeliklerine, hokkabazlıklara, affedin tabirimi, ne lüzum var? Samimiyetle duymadığınız şeyleri niçin yazıyorsunuz? Bakın, aklı başında bir insansınız... Duyduklarınızı, hiçbir zaman duyamıyacağınız tarzda yazıp komikleşmekle kendi kendinize iftira ettiğinizin farkında mısınız? [57]

15

Bence büyük sanat kitaplarını, sahicileri sahtelerinden ayıran hususiyet şudur: Olanı durgun, taş kesilmiş olarak değil; olanı olduğu gibi, yani doğuş, oluş ve ölüş akışında aksettirmek.

Dünü öğrenip, bugünü anlayıp, yarını sezebilmek.

Goethe'nin Faust'u, Balzac'ın romanları, Henri Heine'nin şiirleri, Şekspir'in dramları böyle oldukları için büyüktürler. [58]

16

Bak, tasarımsal olarak yapılmış bir şey bu. (44) İnsan böyle oturmaz at üstünde. Olması gerekli ayrıntılar yok bu yapıtta; fakat en başta gelen şey var: görüyor musun bu tüccar oğlunu, nasıl da kurum satıyor. Yapıtın tüm imgesi, bu duruştadır. İşte Rus sanatının ulusal, halksal kökleri. Fakat sanatçılar ayrıldılar bunlardan, bu kökler yok onlarda. Rus aristokrasisi ve burjuvazisi, Batı'ya öykünmüşlerdi; hattâ taklitçilere öykündüler... Soysuz ve geri zevkler bunlar. Ve sanatçılar da onların arkasından gitti. Sanatçı olmak için, gerçekçiliği doğalcılıktan ayırmak gerekir. [59]

17

... bizde realist edebiyat denince biraz da tuhaf bir provensiyalizm, bir mahallî örf ve âdetleri kılı kırk yararcasına tasvir anlıyorlar. [60]

18

Mazide melce aramak kaçaklıktır, ama bir asır sonrasının dalgasına düşmek de kaçakçılık. Asrımızı bütün sefalet ve büyüklüğüyle, ölen ve doğan unsurlarıyla anlarsak ve faal olarak asrımızın kavgasına «hayat» cephesinden iştirak edersek ve kendi asrımızın saadete kavuşacağına inanırsak yaşadık diyebiliriz. Şimdi şiir için, roman için, hikâye için olsun bu temanın ne geniş, ne teferruatlı ve tekrarlana tekrarlana bitmiyecek imkânlar verebileceğini düşün. [61]

19

Bizim dışımızda, bizim varlığımıza bağlı olmadan, bizden, yani insanlardan önce var olup, insanlardan sonra var olacak olan felsefi manasıyla maddenin başsız ve sonsuz akışından başka nisbî olmayan, değişmeyen, kendi kendini inkâr etmeyen hiçbir şey yoktur. Hele cemiyette dün iyi, güzel, haklı, değişmez sanılan fikirler, müesseseler yarın değişir, kötü, çirkin ve haksız olurlar. Bunu unutma. [62]

20

... ne yüzde yüz mücerret güzellik, ne de yüzde yüz insana yarayan güzellik vardır demek en doğrusu olur sanıyorum. Teknik tabirleriyle konuşulacak olursa en mü-

cerret sayılan güzelliğin dahi insana yarar bir tarafı vardır ve güzel denmeğe hak kazanmış her insana yarar, faydalı güzelliğin mutlaka bir «mücerret güzellik» tarafı vardır. [63]

21

Mossovet Tiyatrosunda «Othello»yu, başka Moskova tiyatrolarında da Shakespeare'in komedilerini gördüm. Toplumcu gerçekçilik değil, sıradan bir günlük yaşam sergilemesi bu, küçük burjuva gerçekçiliği. Doğalcılık bile değil hattâ. [64]

22

Muhayyilenin de işlemesinde bu faaliyetin büyük tesiri olur. Roman, hikâye, şiir bahsinde hattâ, Gorki'nin meselâ, bu muhayyile meselesine, haklı olarak, ne kadar ehemmiyet verdiğini bilirsin. Realist sanatkârın, aktif, diyalektik, bir realizme ulaşması için bu unsuru ustaca ve realistçe kullanması şart. [65]

Tip ve Tipiklik

1

Bu «tip» denilen nesne ana hattında iki türlü yapılıyor: 1) Realitedeki tiplerden edindiğin intiba ile kendin sentetik bir tip uyduruyorsun. 2) Realitede mevcut konkre bir tipi alıp işliyorsun. İkisi de realist bir sanat için makbul, ikincisi belki biraz daha makbul, ama bazan iki metodu da bir tek kitapta kullanmak mümkün. Malûmu

ilâm kabilinden bu meseleyi böylece koyduktan sonra gelelim «ölmez tip» denilen, daha doğru tabiriyle, senin açtığın gibi, insanlarda uzun bir tarih devresi için, hattâ, bazan pek nadir de olsa bütün devirler için mevcut karakterleri müşahhaslaştıran tipe. Bu tipler, ekseriya birinci usulle «yaratılır». Klasik edebiyatın tipleri bu meyandadır. Eski Yunan edebiyatında mücerret ve tek taraflı karakterler vardır, bunlar adeta elbise giydirilerek ve biraz yumuşatılarak da «ölmez tip» yapılır. Bu bakımdan, ne de olsa, ne kadar realiteye yakın da olsalar Şekspir'in, Molyer'in filân tipleri biraz da mücerrettir. Hattâ, Kemal Tahir, Maksim Gorki'nin «ana» tipi bile biraz idealize edilmiş, biraz tek taraflı değil midir? Meselâ, aklıma hemen şimdi geldi de yazıyorum, ana doğurmuş kadındır, Maksim Gorki'nin «ana»sı ise sanki oğlunu hazreti Meryem gibi doğurmuşa benzer. Anlıyorsun yani. Demek istediğim şu, «ölmez tip» esas karakteri: ana sevgisi, kıskançlık, hasislik —bu sonuncusu çok daha geçici— falan filân müşahhaslaştırılan tipler elbette ki devirlerini de temsil ederler ve onların inceden inceye tetkikiyle yaşadıkları devri de anlamış oluruz. Fakat bence roman olsun, hikâye olsun, şiir olsun bugün şu yukarda söylediğimiz imkânlardan çok daha geniş ve çok daha reel imkânlara ulaşmışlardır. Ve daha da ulaşacaklardır. [66]

2

1. tip, yani insan, diyorsun. Hayır Kemal, insan demek mutlaka tip demek değildir. Tip, enmuzeç demektir. Bundan dolayı da bir bakıma sentetik ve mücerrettir. Don Kişot tiptir. Fakat tip olduğu kadar kuvvetle insan değildir. Tuhaf değil mi, hattâ mücerrettir. Zaten bunu sen de tipin edebiyatta tekâmülünü kaydederken ya-

zıyorsun ama, tip o tekâmül neticesinde romandan çıkıyor, tipik vasıflarını kaybediyor ve gitgide insan olmağa, konkre insan olmağa doğru geliyor. Ve gün gelecek ki, tip denen nesne sanattan büsbütün kaybolacak ve onun yerini tip olmayan insan alacak. **Siment** romanının [31] muharriri Sovyet edebiyatı için başlıca noksan olarak tipik çehreler yaratamamış olmasını buluyorsa, Sovyet edebiyatı bakımından ve ancak bu merhalede haklıdır. Çünkü, elbette ki, kurulan yeni dünyayı, enmuzeci olarak, yani şahsında tecrit ve sentetize ederek aksettirecek olan yeni tipik tipi, sosyalist kuruluşu devrinin ve sosyalizmin zaferi devrinin ilk ana tiplerini vermek icabeder. Nasıl ki, kapitalist cemiyeti ve hattâ ondan öncekiler de bunu vermişlerdir. Fakat, dedim ya, kapitalist cemiyetleri bu tipik tipleri romanlarında vermişlerdir. Şekspir bu işi yapmıştır, klâsik Fransız edebiyatı denen nesne bu işi yapmıştır, Rus romanlarının birçoğu bu işi yapmıştır. Belki, kapitalist cemiyetindeki tipik amele tipleri iyice verilmemiştir, yahut verilememiştir ki, bunun sebepleri bir değil, pek çoktur. Hattâ bizatihi, işçi sınıfının bir ipekböceğine benzemesi bile buna engel olmuştur. Ama, bütün tabakalarıyla köylülük için aynı şeyi söyleyemeyiz; o, hattâ kapitalizmden önceki devirler içinde durumuyla, tipik tiplerini, dünya ölçüsünde romana ve hikâyeye geçirmiştir. (Sosyalizm kuruluşu ve sosyalist inkılâbı devri belki müstesna.) Binaenaleyh, Kemalciğim bugün senin yazacağın romanların —pratik konuşalım, değil mi?— bugünkü memleketimizi yazacak olan romanlarının tip yaratmağa, tipe dayanmasını anlamam ve boş bir emek sarfı sayarım, ama insana dayanmasını anlarım ve zaruri görürüm. Kelime oyunu yapmadığıma inanacağını sanıyorum. Emin ol ki, meselâ senin bugünkü Türk köylülüğünün muhtelif tabakalarını temsil etmek üzere yaratacağın tipleri, başka isimde, başka kıyafette, fakat aynı

ana karakterle dünya edebiyatında çoktan dolaşır görüyorum. Aklında mı, bir gün seninle Çankırı'da Türk köylüsünün ana karakter vasıflarını tesbite çalışırken, Rus edebiyatının Rus köylüleri hakkında bulmuş olduğu vasıflardan ayrı ve farklı hemen hemen hiçbir şey bulamamıştık. Fakat bizzat, meselâ, köylülük, hareket ve değişme seyri içinde bir veya birkaç tipi kilometre işaretleri gibi dünya edebiyatında dikili durmaktadır...

Bir kere daha tip meselesine gelelim —«tipler edebiyat tarihinde mücerretten müşahhasa doğru enteresan bir seyir takip etmişlerdir»— diyorsun. Doğru, amma ve lâkin, konkre oldukları andan itibaren de tip olmaktan çıkmışlardır. Ben de bir ustanın sözünü söyliyeyim sana: Hiç olmazsa kapitalist memleketler bakımından, sosyalist tipi müstesna, tip yaratmak artık romanda ve hikâyede kabil değildir. Tip yaratmak değil, insanları yazmak lâzım. Ve faal, inkılâpçı ve istersen propagandacı de, realizmi insanları yazarken yapmak icabediyor. Ve edebiyatı cemiyet için bu işi yaparken faydalı kılmalı.[67]

3

Romandan şiire kadar hattâ resim, musiki filân da dahil büyük sanat eserleri **konkre** insanın hikâyesini anlatır. Yalnız iki noktaya itiraz edeceğim.

1) «Enmuzecî tip» meselesinde vazıh değilsin. «Enmuzecî tip» ancak **muayyen bir devirde,** muayyen **bir sınıfın** —en muvaffak misaliyle **Don Kişot**— müşahhaslaştırılması olabilir. Sen de bunu böyle anlıyorsun. Fakat ben tekrardan kendimi alamadım. Mamafi, bu demek değildir ki, muayyen bir devir, mahdut da olsa, bütün sınıflarına bazı müşterek damgalar vurmaz. Vurur. Meselâ, sosyal münasebetleri nisbeten basit olduğundan derebeylikte bütün sınıflara ait ve nizamen ekonomik bün-

yesinden gelen bazı müşterek vasıfları daha kolaylıkla görürüz: ihtiyarlara, babaya dehşetli saygı, filân gibi. Fakat, tabii bundan, muayyen bir tarihî devri nefsinde şahıslandırabilecek enmuzecî, **bütün sınıflara şamil** bir tipin yaratılabileceği neticesini çıkarmamak lâzım. Böyle bir şeyi zaten sen de düşünmüyorsun. Çünkü irreel olur, uydurma ve mücerret olur.

2) «Romanın, **mevzudan evvel,** devrin bir tarafını şahsında tebarüz ettirecek bir tipe muhtaç olması» diyorsun. Bu tasnife taraftar değilim. Bu bir çeşit «düalizm» oluyor. Mevzu ile tip bir vahdettir. Ve öyle mütalâa edilmelidir. Tip mevzu içinde hareket eder. Ve tipliğini ancak mevzu içinde gerçekleştirebilir. Bu, balıkla su meselesi gibi bir muhit ve uzviyet meselesinden, hattâ daha derin bir vahdettir. Yine bu hususta —«enmuzecî tipiyle»— **Don Kişot**'u al. Yeldeğirmenlerine hücum, devlerle kavga filân, bütün bu teferruatlar mevzua ait teferruatlardır ve bir araya gelerek ana mevzuu, yani şövalye-derebeylik nizamının yıkılışındaki kafası eski şövalye romanlarıyla dolu bir küçük asilzadenin değişen —dünyada, ticaret sermayedarlığı— merkezî krallık devrinde kederli macerasını meydana getirirler. Yani demek istiyorum ki, «evvelâ» tip, «sonra» mevzu kaziyesi mevzu ile tipin vahdetini inkâra varabilir ve son devir bazı Fransız romanlarında olduğu gibi muharriri mücerret, geveze ve uydurma psikolojizme götürebilir.[68]

4

Mesele şu: şu kapitalist içtimaî nizamında insan karakterleri, psikolojileri filân hiç de öyle iddia edilegeldiği gibi uçsuz bucaksız çeşitli değil. Teferruat bir yana bırakılırsa bu karakterleri ana hatlarında (bıçak keser gibi birinden, değişmez ve aşılmaz sınırlarla ayrılmamak

şartıyla ve çok defa birinin içinde ötekinin bakayasını yahut unsurlarını bularak) on, onbeş grup halinde tasnif etmek mümkün. Amerika'yı yeniden keşfediyorsun diyeceksin. Haklısın. Bunun sebebi malûm, diyeceksin, sınıflı ve sınıfları tabakalı bir cemiyette elbette bu böyledir, diyeceksin, haklısın. Ama senin bütün bu sözlerinde haklı oluşun, bu mesele üzerinde bir edebiyatçı, bir şair, bir romancı filân olarak bir kere daha düşünmene mani olmamalı. Hattâ meselâ, bugün bizim memleketimizin konkre şartları içinde bu sınıf-tabaka karakter tasnifini yapmak işimizi çok kolaylaştırır. Yani birçok burjuva ve küçük burjuva romancılarının —bizde değil, Avrupa ve Amerika'da— bazan dahiyane bir surette, fakat şuursuz, metodsuz ve darmadağın sezişlerle yaptıkları ve bunun için de çok kısır ve zahmetle başarılan bir işi metodla ve şuurla çok kolaylaştırmış ve geniş, rahat ufuklar açmış oluruz. Misal vereyim: meselâ, bizde kulaklaşan kapitalist-köyağalığı menşeinden gelen münevverler var. Yüksek mekteplerde gitgide mühim bir yer tutmaya başlayan bu delikanlılar köklerinin (Kulak) menşe ve bağlarının bugün bizde gelişmeğe, hem de rahatça ve kolayca gelişmeğe, zenginleşmeğe gitmesinden dolayı, karakterleri ana çizgilerinde şu hususiyetleri gösteriyor: küstahtırlar, dehşetli irade sahibi gibi görünürler, atılgandırlar, şahsi menfaatleri için kolayca ve neticesinin ne olacağını düşünmeden yalan söylerler, lüks hayata hayrandırlar, fütuhat taraftarları milliyetçidirler, din ile dinsizlik, gelenekçilikle gelenek düşmanlığı arasında bocalarlar.

Buna karşılık, aşağıya doğru giden bazı derebey yahut eski bürokrat, yahut şehir küçük burjuva, yahut küçük memur sınıf ve tabakalarından gelen münevverler: iradesizdirler, süratle ruh haleti değiştirirler, ümitten ümitsizliğe, neşeden yese süratle geçerler, zora gelemez-

ler, yalan söylerler, fakat bundan azap çekerler. Birinci yukarda söylediğim Kulakzedelerde nefis murakabası denilen şey yoktur ekseriya, halbuki ikincilerde bu pek gelişmiştir. Birinciler daha ziyade mühendislik, doktorluk filan gibi meslekleri seçmekte, ikinciler edebiyat, felsefe, muallimlik falan gibi mesleklere girmektedir.

Sana kabaca verdiğim bu münevverler hakkında bir düşün. Her iki zümreden gelmiş münevverlerden bildiklerin vardır. Onları bir kontrol et. Ana hatlarında birbirine benzeyen psikoloji ve karakter tezahürlerini bulacaksın. [69]

5

a) En ehemmiyetsizine kadar tiplerin sahiciliği bir romanda aranacak en büyük meseledir. [70]

6

Böylesi oyunların sahnelenmesinde başta gelen şey ne olmalıydı? Tipiklik. Yani iyiliğin **örneği,** yada kötülüğün **örneği.** Sanki bir büyülteçle gösterircesine. Genişlik. Derinlik. [71]

7

Bu sınıflı dünyada insanlar insanın canını sıkacak kadar birbirlerine benziyorlar. Daha doğru konuşmak, yani daha açık söylemek lâzım gelirse, bilhassa asrımızda, sınıflı kapitalist memleketlerinde yaşayan insanlar, hangi milletten olurlarsa olsunlar, ferden tetkik edildikleri zaman, bir yandan kendi sınıfları içinde, bir yandan da hâkim sınıfın ideolojik baskısı altında birbirlerine çok, ama pek çok benziyorlar. Emin ol ki, bugünkü Türk köylüsünü

bir orta köylü insanını ele aldığın zaman, karakterinin dış tezahürleri bakımından değil, iç ve öz muhtevası bakımından bir Avusturalyalı bir Fransız orta köylüsüyle arasında çok az fark bulacaksın. Belki bizim Türk cemiyetinin kapitalizm noktai nazarından biraz daha, bir hayli daha geri oluşu bizim orta köylü insanımızı, meselâ, Alaman, yahut Amerikan orta köylü insanından bazı, evet bazı hususlarda başka karakter tezahürleri göstermeğe sevk eder, fakat meselâ, bundan elli altmış yıl önceki Fransız, Alaman köylüsüyle ana karakterde birbirlerine dehşetli benzerler. Ben, Gorki'nin Rus köylülerini, Rus lûmpenlerini okurken, onları bizimkilerden çok az farklı buluyorum. Beni ters anlama, ara yerde, malûm sebeplerden gelen ayrılıkları inkâr etmiyorum. Bunlar vardır. Fakat bunlar artık sınıflı, kapitalist bir cemiyette edebiyat yapmağa yaramıyacak kadar ikinci plândadırlar. Öteki esas karakter vasıflarıyla, üzerlerinde teker teker durulup, birini ele alarak, hattâ dört beşini ele alarak bir roman yapamıyacak kadar artık bugün dünyaca malûm ve işlenmiş şeylerdir. Tabiî bütün söylediklerim sınıflı cemiyetlere ait. Yoksa sınıfsız bir cemiyette ne kadar insan varsa o kadar ayrı karakter olacaktır. Sınıflı kapitalist cemiyeti bilhassa, insanları standartlaştırıyor, ferdi öldürüyor (...) bir cemiyette insan tam, ferdî hususiyetlerini belirtebilecektir. Bundan dolayı korkma, ferdin karakterlerini, psikolojisini işleyecek olan edebiyat tarzı geleceği olan ve tükenmiyecek, bilâkis inkişaf edecek bir tarzdır. [72]

8

Kendi anlayışıma göre klasik bir şey yapmak ve daha uzun bir süre, sınıfsız toplum düzeninin kurulacağı zamana kadar yaşıyacak olan insan kişilikleri göstermek

istiyorum. Neden yaşıyor Şekspir kahramanları? Para ilişkileri var oldukça ve aile kurumu bugünkü biçimiyle sürdükçe, oyunumun (**Bir Ölü Evi** - A.Ç.) kişilerinden bazılarına Sovyetler Birliği'nde de rastlanması her zaman söz konusu olabilecektir. [73]

9

Evvelâ eserde aldığım birinci tez şu: «Kapitalizm iktisadiyatın inkişafında öyle bir merhaleye varır ki, bu son merhalesinde yalnız cansız eşya değil, fakat aşk, sanat, ilim, vs. gibi şeyler de tıpkı kundura, diş macunu, kumaş ve traktör gibi piyasaya tâbi, üzerinde ticari muameleler yapılan birer emtia, mal haline gelirler. Bu merhale, iktisadiyatın tröstler, hava, deniz yollar, borsalarla beynelmilelleştiği bir merhaledir. Binaenaleyh yukarıda ileriye attığım tez, meselâ, Fransa, Amerika, vs. memleketler için, aşağı yukarı bütün dünya için varittir. İşte bundan dolayı, benim kahramanlarımın «Mösyö» yahut «Mister», «Matmazel» yahut «Mis» diye çağrılmaları, kâh «Frank», kâh «Dolar» para ölçüsünün kullanılması, kahramanlarımın muhtelif milletlere ait, yahut anonim isimler taşımaları yukarıda söylediğim tezin icabatındandır. Benim kahramanlarım, milli hususiyetleri tecrit edilmiş, ferdî psikolojilerinin teferruatları üçüncü plâna alınmış, tarihin inkişafındaki muayyen bir beynelmilel dönemin ,aşağı yukarı bugün her kapitalist memlekette yaşıyan tiplerdir. Ve bunların arasındaki münasebet de böyledir. Vak'anın «Dolaryanda» isimli, coğrafyada namevcut bir memlekette geçmesine gelince...

«Dolaryanda», ve Fransa, ve Almanya, ve bilmem Amerika'dır. «Dolaryanda», hem Fransa, hem Amerika, hem Almanya, yani bütün kapitalist iktisadiyatlı memleketlerdir.

«Dolaryanda»da yaşıyan «Kapıcı Kadın» zihniyeti, ana hattında, meselâ, bugün Avrupa ve Amerika'nın Belçika, Avusturya, Almanya, Cemahiri müttehidesinde yaşıyan «Bütün Kapıcı Kadın»larının müşterek zihniyetidir: Bekçi köpeği zihniyeti... Dolaryandalı Vilyam'sa, Londra'da, Paris'te, Newyork'ta vs.'de tesadüf edersiniz. Doktor Dalbenzo'nun macerası bugün herhangi bir saf (!) ilim mümessilinin macerasıdır. [74]

SANATIN YAPISI

İçerik ve Biçim

1

Evvelâ, bir metodoloji meselesi olarak şunu kabul etmeli: şekilden öze, muhtevaya değil; muhtevadan, özden şekle. İlkönce muhteva, sonra şekil. Şeklin nasıl olacağını tayin edecek muhtevadır. Tabii bu metodoloji bakımından böyledir, yoksa şekille muhteva bir birliktir. Lâkin, bu birlikte, karşılıklı tesirleri olmakla beraber eninde sonunda tayin edici unsur muhtevadır. Şimdi, bence doğru olan ve bütün hayat ve sanat faaliyetimde gerçekleştirdiğim bu hakikati böylece tesbit ettikten sonra, gelelim kafiye meselesine, vezin meselesine. Kafiye ve vezin mutlak olarak kullanılmamalı diye bir kaide, her mutlak kaide, her mücerret iddia gibi insanı yobazlığa, softalığa götürür. Tıpkı bunun gibi, konuşma dilinin ahengini mutlak, mücerret bir esas olarak kabul etmek de bir yobazlıktır; kafiyeyi, vezni mutlak surette, mücerret bir görüşle inkâr ve umumiyetle konuşma dili ahengi diye bir şey kabul etmek ve bundan başka ahenk ihtimal-

lerini red ve inkâr yenilik değil, kafiyeyi, vezni mutlak olarak kabul ve başka türlü ahengi kabul etmeyenlerinki gibi bir geriliktir. Meselâ, mademki şiirden konuşuyoruz, bu alanda, beşerin şimdiye kadar elde ettiği bütün şekil kazançlarını, bunların yaşamak suretiyle gerçekliklerini, bunların, geniş mânasıyla pratikte doğruluklarını ispat etmiş olanlarını topyekûn red ve inkâr değil, bu alanda gerçek kazançların temeline dayanarak bir adım daha ileri atmak, bu kazançları bu suretle genişletmek, derinleştirmek, zenginleştirmek ve şiirin muhtevasına en uygun şekli, bu suretle bulabilmek (özlenir). Muhtevaya en uygun şekil bulununca da birlik meydana gelir ve eser de sanat eseri olur. Öyle muhtevalar vardır ki, onlarda kafiye istemez, konuşma dili —bazan şehirlinin, bazan köylünün, bazan münevverin, bazan işçinin, bazan külhanbeyinin, bazan ev kadınının vs. konuşma dili— ahengi ve imkânları yeter ve en uygun olanıdır. Lâkin bazı muhtevalar vardır ki, kafiye ister —kafiye de çeşit çeşit olabilir, kafiye imkânları da hudutsuzdur— ve bazı muhtevalar vardır ki, konuşma dili yetmez, daha geniş, daha mücerret, belki bundan dolayı daha renksiz bir dil ister. Hâsılı bu getirdiğim misâlleri istediğin kadar çoğaltabilirsin. Yalnız, bir şey yapma, dogmatizme saplanma, gençlikte dogmatizme, değişmeyen, ebedi hakikatlara saplanmak ve bunları kabul etmek ileri bir işmiş gibi gelir insana. Bak ben, yıllardır, hiç kafiyesi olmayan şiirler yazdım, içinde bol resim olan, yahut hiç olmayan şiirler yazdım, kitap diliyle şiirler yazdım, çeşitli kafiye ve telâkkileriyle yazdım, hâsılı, muhtevama, o şiirdeki, o muayyen, müşahhas yazıdaki muhtevaya uygun şekli bulmaya çalıştım. Yanlış bir iş yaptığıma da kani değilim. Şiirimizin genel olarak —bazan çok güzel şeylere de rastlanıyor— bugünkü sefaleti şiirimizin bir dönüm noktasında iki çeşit, birbirine zıt iki türlü yobazlığa, yani **hareket-**

sizliğe, yani ölülüğe saplanmış olmaları, şekil meselesini, kendilerinin kabul ettiği bir tek şekli esas olarak almalarıdır. [75]

2

Toplumcu bir yazar olarak, ben de öz'ün biçimi belirlediği kanısındayım. Bu birincisi. İkincisi de her özün dural bir şey değil, bir süreç, bir hareket olduğu gerçeğidir. Bütün bu sorunları, bunların basit sözler değil, yaratıcı hükümler olduğunu sosyalist öğreti sayesinde açık seçik kavramış bulunuyorum. Bunun için, sanat çabalarımda, her şeyden önce yazdığımın belirli bir özü olmasına dikkat ediyorum. Bu somut özü alıyorum ve uygun bir biçim içinde bunu belirtmek istiyorum. Özün ayrı ayrı oluntu durumlarını aralarında birlik ve ardıcıllık bağıntısı gözeterek yansıtmak istiyorum. Ayrı ayrı ifade biçimleri arıyorum ve bunlara uygun dili bulmaya çalışıyorum. Hemen söyleyeyim ki, yazılarımın biçimini tekrar etmeyi sevmiyorum. Destanlarımın ve şiirlerimin her birinde biçim tekrarından hep kaçınmaya çabaladım. Her destanımın kendine göre bir biçimi olsun istedim. Benim için biçim en doğru ifadenin şaşmaz yöntemidir. O bir islahtır, bir araçtır benim elimde. Ne var ki, bu silah, bu araç tapılası fetiş değildir. Örneğin, ben kafiyeyi gerekliyse kullanıyorum, değilse kullanmıyorum. Ve ancak yazdığım eserin özünün gerektirdiği araçlardan yararlanıyorum. Bir destan bence senfoni gibi kurulmalıdır. Küçük de olsa, onun kendi biçimi olması gerekir. İnsan da, bir mimari yapıt gibi, uygun yerlerinde kapıları, pencereleri, kubbesi, kulesi vb. olan belirli stilde bir yapı gibidir. Şu veya bu eserde aranan birlik de zaten budur. [76]

3

Anadolu'ya, işgal altındaki İstanbul'dan geçişimde ve bilhassa Bolu'ya gelip halkla, hele köylüyle yakından temasımda ve Sovyet Rusya'da olup bitenleri duyup işitişimde, şiirle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi gerektiğini sezdim. Bu işte ilkönce beni yeni öze göre yeni bir şekil bulmak meselesi ilgilendirdi. Şekilde yenilikler daha kolaylıkla yapılır genel olarak...

Aynı zamanda şiirdeki ahengin de bir saz, hatta tek bir keman değil, bir orkestra, çeşitli aletlerin çeşitli kombinezonlarla ses verdiği bir orkestra ahengi olması gerektiğine kanaat getirdim... Bütün bu şekil oyunlarında esas yine hece vezninin, yani halk şiirimizin ve aruzun, yani Divan Edebiyatımızın unsurlarını muhafaza ediyordu. Kafiye tertiplerinde zorluk çekmiyordum, çünkü Divan Edebiyatı kafiye oyunlarının ve imkânlarının en mükemmellerini vermişti, geleneğimizde bu taraf vardı. Bu devirdeki şiirleri bilhassa sahneden, yahut hep bir ağızdan okunmak için yazıyordum. Bunun da elbette şekilde tesiri oluyordu...

Bütün bu şekil araştırma, yeni öze en uygun şekil bulma araştırmalarımda o devir Sovyet şiirinin bir yahut birkaç kolunun tesiri ortadadır... [77]

4

Memlekete ilk dönüşümde - 1925, yığınlara, toplu oldukları bir yerde hitap eden şiir, özü ve şekli bakımından beni ilgilendirmekte devam etti. O devrin şartları içinde şiirlerimi, bir tiyatroda, sırf işçi dinleyicilere sahneden okuyabiliyordum.

Moskova'ya döndüm. Bir taraftan Sovyetler Birliği

realistesi, bir yandan beynelmilel inkılâpçı kronik, bir yandan memleket hasreti şiirlerimde ön plana geçti. Bunlara uygun şekil meselesi de ortaya çıktı...

Artık şiirlerimi tiyatro sahnesinden işçilere yüksek sesle okumam imkânı yoktu. (...) Bu durum şiirimin hem muhtevasına, hem de şekline tesir etti. «Kerem» gibi bazı şiirlerde, hele hicviyelerde keskin kafiye ve sürprizli hayal imkânlarını kullanmakla beraber, ana hattında, şiirlerimde lirik eleman, bundan sevda elemanını anlamıyorum, gitgide kuvvetlendi, kafiyeler yumuşadı, dil şairin bir kişiyle, yahut birkaç kişiyle konuşması oldu...

Beynelmilel olaylar şiirimde önemli bir yer tutmakta devam ediyordu. Bunları, o günkü memleket şartlarında, bir çeşit dumanla örtmek zorundaydım, ancak böylelikle bunları bastırabilirdim. Öte yandan bunlarda bazan Türkiye'nin realitesi bahis konusuydu. «Benerci Kendini Niçin Öldürdü»de olduğu gibi. Bazılarında fantastik bir elemanın perdesi altında söyleyeceklerimi söylemek zorundaydım. «Jakond ile Si-Ya-U»da olduğu gibi. Bazılarını ise daha açık yazabiliyordum. Bunlarda bilhassa hiciv, mizah unsurunu kullanmak imkânı oluyordu. «Taranta Baba'ya Mektuplar»da olduğu gibi. Tabii bütün bu muhteva şeklin üstüne de tesir etmekte gecikmiyordu. Bu bir sıra poemin sonuncusu «Bedrettin Destanı»dır. Burda şekil bakımından, halk vezni unsurları, Divan Edebiyatı unsurları bence âzami haddinde kullanılmıştır. Diğer taraftan bu kitap, şekil bakımından, o zamana kadar elde edebildiğim bütün şekil imkânlarının bir muhasebesiydi. Bu kitapta, biraz aceleye gelen ve ancak yarısı yazılabilen bu kitapçıkta, şekil bakımından bütün merhalelerimi, bazan bir parçada, bazan ayrı ayrı parçada kullanmak istedim...

Bu kitaptan sonra, şekil meseleleri, hele hapise girdikten sonra, kafamda bir kat daha berraklaştı sanıyo-

rum. Evvelâ, hiçbir şekil imkânını, tarzını inkâr etmiyorum. Şiir, kafiyeli de, kafiyesiz de, vezinli de, vezinsiz de, bol resimli, hiç resimsiz de, bağırarak da, fısıldayarak da yazılabilir, yeter ki yazılacak şey olsun ve bu yazılacak şey en uygun şeklini, bazan belirli bir tarihi merhaleye göre en uygun şeklini - en ustaca bulmuş olsun. Şahsen kendimse, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın. Güzel bir kadın bacağını bir kat daha güzelleştiren, fakat kendisi belli olmayan ince bir çorap gibi. Bu bugün tercih ettiğim şekildir, ama elbette ki, yarın rengârenk şekilleri de tercih edebilirim. Sonra bugün ulaştığım bir kanaate göre en kısa şiirlerde bile, özün dalgalanışına, gelişmesine göre şekil de gelişmelidir. Meselâ kafiyesiz başlayan bir şiir mukayyet kafiyelerden geçtikten sonra yine kafiyesiz bitebilir yahut tersine, yahut başka bir şekil kombinezonunu gerektirebilir. Dil, ahenk bakımından da aynı şey. Sonra en kısa, en kestirme söylemek ve baroktan mümkün mertebe kaçınmak. Bütün bu söylediklerimi «İnsan Manzaraları» ve son devir şiirlerimde denedim...

Şimdi bütün şekillerden faydalanıyorum. Halk edebiyatı vezniyle de yazıyorum, kafiyeli de yazıyorum. Tersini de yapıyorum. En basit konuşma diliyle, kafiyesiz, vezinsiz de şiir yazıyorum. Sevdadan da, barıştan da, inkılâptan da, hayattan da, ölümden de, sevinçten de, kederden de, umuttan da, umutsuzluktan da söz açıyorum, insana has olan her şey şiirime de has olsun istiyorum. İstiyorum ki, okuyucum bende, yahut bizde, bütün duygularının ifadesini bulabilsin. Bir Mayıs bayramına dair şiir okumak istediği zaman da bizi okusun, karşılıksız sevdasına dair şiir okumak istediği vakit de kitaplarımızı arasın. [78]

5

Ritm ve eda meselesine gelince. Bir yanlışlık da burada, hem ritm, hem eda, hem kafiye, hem ahenk, hem renk, hem resim, velhasıl bütün imkânlar, fakat asla tek bir iddia üzerinde saplanmamak. Ve şekilden muhtevaya değil, muhtevadan şekle gitmek. Muhtevaya en uygun şekli bulmak, bu suretle de en çeşitli şekillere ulaşmak. [79]

6

Şekil meselesinde, cümle turnürleri, fiil şekilleri, kafiye meseleleri ile filân uğraşmıyorum. Bunları mümkün mertebe muhtevayı rahatça ve en iyi tarzda, en tam tarzda —en orijinal, en yapılmamış değil— versinler diye bir alet gibi kullanıyorum. Müstakilen, mücerret olarak şekil araştırmalarına artık elveda. Muhteva, muhteva, muhteva. Muhtevayı en uygun, en basit, en berrak tarzda kalıplayan şekil. Düzgün, mum gibi parmaklara en sıkı sıkıya yapışan, en pürüzsüz, en süssüz eldivenler yaraşır. Süslü eldivenlerle parmaklarını güzelleştirmek isteyen bilhassa çirkin, kambur kumbur parmaklı zengin kadınlardır. İş hayatında kambur kumbur olmuş kadın parmakları o kadar feci ve hürmete şayandırlar ki, onlara hiçbir eldiven istemez. Yine tıpkı bunun gibi öyle muhtevalar vardır ki, yegâne eldivenleri kendi derileridir. Şekli eldivenlikten de çıkarıp deri haline getirdiğimiz nisbette muhtevayı ön plana, esasa aldığımız nisbette muvaffak olacağız. Biliyorum bu gayet zor iştir. Bu zorluğu halletmenin yegâne çaresi muhtevadan şekle gitmektir. Tabiî şeklin muhteva üzerindeki mukabil, fakat kemiyetteki tesirini de unutmayarak. [80]

7

Tiyatroda insan her şey demektir: kişilik, düşünceler, duygular, yaşantılar. Bizim oyunlarda ise bunun yerine ikinci dereceden şeylerle uğraşıyorlar.

Yazardan, sanatçıdan, ideolojimize yanıt veren içeriği istemek gerekir. Fakat biçim alanındaki arayışlarında onu sıkıştırmak doğru değil. Hangi rengi kullanması gerektiği sanatçının kulağına hiç fısıldanabilir mi? Araştırmalarda korkacak bir şey yok. Varsın arasınlar, halkım kendisi neyin ne olduğunu anlar. Yaşamayan şey, yok olur gider. Van Gogh köylüleri, doğayı çizdi, korkacak ne var bunda? [81]

8

Mayakovski'nin 'basamak'larının yardımıyla gerici şiirler de yazılabilir ve Stanislavski sistemiyle gerici gösteriler de düzenlenebilir. [82]

9

İçerik toplumcuysa eğer, varsın milyonlarca biçim olsun... Böylelikle, toplumcu, insanca, en insanca, en insancıl ve çok karmaşık ideallerimizin daha çok propagandasını yapabiliriz. Eğer sanatçının kendisi marksistse yapıtı sosyalist gerçekçi olur. Biçim ve içerik arasında bir oran bulunmalıdır, doğru. [83]

10

Kısaca söylemek gerekirse, bu kitapta, benim önem verdiğim şey, birbirine karşıt öğelerin birliğidir. Bu biçimsel birliği sağlayan şey ise sadece ve mutlak olarak içeriktir. [84]

11

Şekil meselesinde orijinalsizliğe gelince, haklısın, fakat bu muhtevadan geliyor. Muhteva orijinal olmadığı için şekil de orijinal değil. Bununla beraber, sen de tasdik ediyorsun, fena değil. Diğer taraftan öyle anlıyorum ki, senin kafan bugünlerde şekil meseleleriyle meşgul. Esasın muhteva olduğunu, şeklin orijinalliğini muhtevanın orijinalliği temeli üzerinde yapmak gerektiğini unutmamak şartıyla, kafanı teknik meselelerde yormak iyidir. Neşredeceğini söylediğin hikâye kitabını şimdi bir kat daha merak ediyorum. Sana bir şey daha söyliyeyim, devirlerinde anlaşılmadıkları ileri sürülen sanat eserleri ekseriya muhtevaları yüzünden anlaşılmamıştır. Mamafi öyle de büyük, gerçek sanat eserleri vardır ki, devirlerinde pekâlâ anlaşılmıştır. Tolstoy'un, Gorki'nin, Balzac'ın, Zola'nın, Anatole France'ın, falan filânın eserleri gibi... [85]

12

Bugünkü insanlar için yazdıkların muhteva ve şekil bakımından güzel ve gerçekse yarınki insanlar için de yazılmış demektir. **Donkişot** kendi devrinin insanları için yazılmış, ama, **o kadar çok tarafıyla** gerçek ve güzel ki, o, bugünkü, yarınki insanların da kitabıdır. **Harp ve Sulh** de öyle. Mesele «gerçeği» mümkün olduğu kadar çok tarafıyla ve mümkün olduğu kadar en uygun, en güzel bir şekilde vermekte. [86]

13

Özgül olarak yazınsal yada resimsel bir dil olsun, özgül konular olsun sanmıyorum. Ben tüm sözcüklerden

ve tüm konulardan yanayım. Sonra değinmek istediğim bir başka sorun daha var: İnsanın ölçülü, uyaklı dizelerle olduğu kadar, özgür dizelerle de kendini anlatabileceğine inanıyorum. Her şiir bir kendilik oluşturur. Öyleyse her şiir için içeriğe uygun düşen biçimi bulmak ve uygulamak gerek. Bazan klasik, bazan da folklorik biçimler uygun düşebilir, yada yeni biçimler bulmak gerekir. Örneğin, ülkemde, geleneksel bir biçim olmayan sonnet biçiminden yararlanacağım tutarsa, benim için önemli olan klasik sonnet'ye öykünmemek ve gelenek içinde türetmektir. Evet, içerik ile biçim arasında bir birlik var, ama aynı zamanda biçim ile içerik arasında karşılıklı bir etkileşme de var. Öne geçen içeriktir, ama biçimin içerik üzerindeki etkisi de yadsınamaz. [87]

14

B. Dil ve teknik bakımından birbirine yakın ve sırf bu bakımdan solda görülenler arasında muhteva bakımından ayrılık. Meselâ, Orhan Veli'yle A. Kadir dil bakımından birbirlerine yakındırlar ve soldadırlar, lâkin muhteva bakımından Orhan Veli merkezin de sağına geçmiştir. En sağda değilse de, sağdadır. Muhtevada sollar arasında şekilde sağ olanlara rastlanmıyor. Bu bakımdan sol kanatta olanlar şekille muhtevayı daha iyi birbirlerine uydurmuşlardır. Halbuki Avrupa'da buna rastlıyoruz. Meselâ Aragon ismindeki sol Fransız şairi, sanırsam biraz da Alman işgali şartlarından dolayı, şekil meselesinde, şekilperestliğe kadar varan bir durum almıştır. Avrupa'da bugünkü şiir durumu, ana hattında sola kaymıştır. Bu inkâr edilemez. Bak, Sovyetler'de de çok iyi, tabii muhteva bakımından da sol şairler var ki, şekilde sağcıdırlar. Fakat orda bunun sebebini büsbütün başka yerlerde aramak lâzım gelir. Bizzat geniş halk kütleleri şiire akın akın

geldiklerinden şekil meselesi daha yüksek bir merhalesine ulaşmak için arasıra klasik kaynaklarına dönüyor, ordan hız alıp yeni hamleler yapıyor. Ben şahsen böyle klasik şekil kaynaklarına fiiliyatta dönmedimse de düşüncede oraya dönüp yeni şekil imkânları için hız aldığımı bilirim... [58]

15

Bir ressamla konuşuyordum, o bana dedi ki:

«Bugün dünya resimciliği büyük bir kriz içindedir. Resim edebiyatla, felsefeyle, müzikle olan bağlarını kaybetti. Sadece bir teknik meselesi oldu. Modernizmin bütün çeşitleri resmin yapılış, boya, çizgi tekniği üzerinde araştırmadan, daha doğrusu araştırıp bir şey bulamamalardan başka bir çalışma değildir. Resim mevzuunu kaybetti. Yalnız bir dış, bir kuru 'ifade' kaldı.»

Modern resim için söylenen bu sözlerle belki biraz «mübalağa» işi olduğundan daha çok şişirme vardır. Fakat, bence yalnız resim için değil, bütün sanat bölümleri için bu sözlerde önemli bir hakikat payı bulunuyor. Bugün yalnız resimde değil, romanda, tiyatroda, şiirde, musikide dış, «ifade» içi yendi. Romanlar ifade oyunlarıyla «habbeyi kubbe» yapmak yoluna saptı; şiir, «ifade» palavrasıyla en beylik mevzuları şişirmeğe başladı.

Bütün bu güzel sanatlar krizi, bu «dışa, ifadeye» önem veren palavra ve şişirme okulu, bütün dünyadaki sosyal yaşayış krizinin bir gölgesidir. O kriz geçmeden, o krizi doğuran ana kaynaklar kurumadan, bu kriz de böyle sürüp gidecektir. [59]

16

Şekil, olabildiği kadar mükemmelleştirilmiş olmalı-

dir. Artık karasabanı değil, traktörü kullanacağız. Edebiyat öteki sanatlardan daha çok tekniğe muhtaçtır. Eskiden birikmiş olan geleneksel yöntemler, derece derece ortadan kaldırılmalıdır. Teknik ve endüstri alanında bunu daha iyi görüyoruz. Gelişen teknik, ötekinin üstünden yükselmekte ve onun yerini almaktadır. Gözle görülen bu gelişme ve daha iyisinin yapılması süreci vardır. Bazan da kullanılması zorunlu olur. Bu, sanatta gelişmenin temelini teşkil eder. Şu halde yeni edebiyat teknik ve kültüre muhtaçtır. [90]

17

Çünkü bugün artık romanda ve hikâyede parlak pasaj parlak cümle telakkisi ölmüştür. Nasıl ki tiyatroda da parlak tirad telâkkisi öldüğü gibi. Tolstoy'un **Harp ve Sulh**'unda, **Anna Karenina**'da parlak ve temayüz eden pasajlar vardır (hoş bu pasajların da tesbiti sosyal telâkkiye bağlıdır ya, meselâ, bir zümre için **Anna Karanin**'in en parlak pasajı Anna'nın intiharıdır, diğer bir zümre için ise köy ve ziraat pasajı). Evet bu romanlarda da temayüz eden ne pasajlar vardır, fakat Tolstoy romanı kurarken bu pasajlar için kurmamıştır... Hülâsa edersek, mısra, pasaj, esas değil noktayı hareket değildir. Cümleden, cümle kuruluşundan, mısradan pasajdan yani «şekilden» küllü, muhtevayı tayin etmesini beklemiyeceğiz, muhtevanın şekli tayin ettiğini anlıyacağız. Şeklin muhteva üzerinde tesiri yok mudur? Vardır, amma kemiyette. İşte temayüz eden mısralar, cümleler, pasajlar bu kemiyetteki mukabil tesirin tezahürlerinden ileri geçmemelidir. Bir romanda cümleler birbirinden parlak olursa realiteden uzaklaşırız. Realitede «parlak» ve «silik» vardır. «Parlak ve silik» tezadının birliği realiteyi meydana ge-

tirir... Ana kanunu bulmak için abstraksiyon metodu bazan zaruridir. [91]

18

Şimdi gelelim içe, muhtevaya. Bak, oğlum, ben bir yazı okurken, ister ilim yazısı, ister şiir, edebiyat, hikâye, roman falan filân olsun, kendime şunu sorarım: Ne diyor, dediğini nasıl diyor? Bu iki soruda birincisi temeldir, fakat her ikisi bir birlik olmalıdırlar. Yazıyı okuyup bitirdikten sonra da bu iki sorudan mürekkep tek soruma aldığım karşılığa göre hükmümü veririm. Bu fena bir ölçü değildir sanıyorum, sana da tavsiye ederim. [92]

19

... İlk rubaileri bile bile klasik rubai unsurlarıyla, klasik vezin üslûplaştırılmak, kafiye yerleri aynen kalmak, eda muhafaza edilmek üzere işledim. Böylelikle işin teknikman içine girmek, bir çeşit temrin yapmak istedim. Şimdi artık yeni muhtevaya uygun, klasik şekil unsurlarından da faydalanarak yeni şekli bulmak lâzım. [93]

Üslûp

1

Üslûp sorununa da önem vermek ve ondan özel bir biçimde söz etmek gerekir. Şekille temel, esas arasında bir ilişki arıyorsam, bunun nedeni bir görüş açısını daha iyi belirtmek içindir. Şekil, esasa bağlı olmalıdır. Nasıl ki vücut da fizyoloji bakımından hayata bağlıdır. Bir başka noktayı da işaret edeyim:

Bu noktaya burjuva edebiyatları asla önem vermiyorlar. Burjuva edebiyatında vakti geçmiş sosyal kavramlar fakir, kurumuş ve ideolojiye dayalı orijinal yeni bir şekil var. Bu şekil hayata paradoksal, çelişkili bir tarzda uydurulmaktadır.

Birçok kez söylediğim gibi yineleyeyim, edebiyat yazısı devrimini yapmıştır. Edebiyat için artık, dikkate değer bir anlatım düzeni vardır... Gerçekten çağdaş bir üslûp vardır. Üslûbun özellikleri şunlardır: Usulle ilgili şekiller, uzun uzadıya anlatım artık kaldırılmıştır. Adeta diyeceğim ki, bu üslûp geçmişte kullanılmış olan dil nezaketlerini, benzetmelerini, kelimeleri daha ziyade fikre veya maddeye uygun biçime sokmuş, geleneksel ibareyi kırarak ona kabartmalar eklemiş ve daha açık bir parlaklık vermiştir. Artık yazı bir elbiseden çok, bir deri biçimi almıştır...

Üslûpta gereksiz uzatmalardan ve «Yüksek üslûp»un bütün hastalıklarından sakınalım. Dilin daima tazeliğini korumasına dikkat edelim. Dili sınırlayan şekillerden, hâttâ bir yazar için çok, pek çok çekici orijinallikten kurtulalım.

Anlatım tarzı teknik ve bilim açısından konuyu dile getirmelidir. [94]

2

İlk bakışta çok kolay yazılır gibi gelen bu üslûba ulaşmak için en aşağı bin mısra üzerinde denemeler yaptım. Daha da yapacağım. Şiirde realist üslûbu realist muhtevaya uydurmak lazım. Realist olmayan muhtevaların kalıplarını şimdiye kadar ıslah edip realist muhtevaya giydirmiş olduğumu sandığım için bu yeni araştırmalarla bir dönüm, bir sıçrama yaptığımı, yahut yapacağımı umuyorum. [95]

3

Bu iş bir inkişaf merhalesinde zıddına dönüyor ve kötü mânasıyla üslûpkârlık, üslûpçuluk oluyor. Dostoyevski'nin «mühmel» üslûbu hakkında iki noktayı nazar vardır: birincisi bunu bilhassa yaptığı, ikincisi başka türlü yapamadığından, yani samimi olarak böyle yazdığıdır. Mamafi unutmamak lâzım ki, Dostoyevski'nin muhtevası, üslûbunun şeklini tayin eden esas unsurdur. Tolstoy'un, Gorki'nin üslûpları temiz işlenmiş üslûplar ise bu her ikisinin de insana, okuyucuya saygı beslediklerinden ve muhtevalarının aydınlık, inanmış, mazilikten uzak bulunuşundandır. [96]

4

Ben şâiranelikten, sululuktan, yapmacıktan, züppelikten nefret ederim. Şiir dediğin şeyin şekli, eski Yunan mabetleri gibi pürüzsüz, süssüz, şatafatsız, aydınlık ve muhtevayı en iyi surette verebilir, belirtebilir olmalı. [97]

5

Gene söylüyorum, ister barok yada retorik, ister bilgince yazılmış yada deneysel şiir olsun, öbür görüşleri de yerden göğe kadar haklı bulurum; sanat ve insan değeri olan her şey kabulüm. Ama eğer seçme hakkım varsa, ben açıklığı ve yalınlığı yeğ tutarım. Öyle yazmalı ki, şiirden bir tek virgül atılınca, her şey yıkılsın. İşin özüne girecek biçimde kurmalı şiiri. Deyimleme alanında tüm olanakları kabul ediyorum. Eğer benim öze yönelik yalınlık eğilimimi açıklayacak teorik bir neden isterseniz bu belki de geleneksel Divan sanatına karşı soyutlamaya ve entellektüel doğu süslemesine karşı bir tepkidir. [98]

6

Bu şâirane yalnız fecri âti, edebiyatı cedide, hececiler üslubunda olmaz ve sadece bunun unsuru lirizm sulandırmakla yapılmaz, bu bir küçük burjuva münevverliği hastalığıdır ki en olamaz sanılan temayüllerde, en sağlam ideoloji benimseyişlerinde dahi eski mânasıyla en şâiraneliğe gayrı müsait tarz ve kelimelerle kendini gösterir... realist lirizm ile şâiranelik arasındaki hududu, kelimelerin, imajların, hâttâ söylenen fikirlerin cinsiyle değil, evvelâ sosyalman şâirin işgal ettiği mevkii ile benimsediği en sağlam ideolojiyi dahi kitabilikten çıkarıp hazmetmiş, adeta insiyak haline getirebilmiş olmasının derecesiyle, bunun için pratikteki aksiyonuyla, sonra da en sade mânasıyla şâir olup olmamasıyla ayırmak mümkün... beni bir yana bırak, fakat Pasternak'ta da, Mayakofski'de de şâiranelik bol bol mevcut. Hem de üzülerek söylüyorum bu üstadlarda benden fazla... Bu şâiranelik romantizm filân değildir. Zola natüralistti, fakat şâiraneliği boldur, Balzak'ta, hele Şolohof'ta şâiraneliğin daniskası vardır. Yani bu şâiranelik, klasiklerden yeni realistlere kadar her mektepte kendini gösterebilir bir hastalıktır.. [99]

7

İnsan, insanlardan uzaklaştıkça tumturaklılığa, karışıklığa, uydurmasyona kayar.

Son zamanlarda korkunç bir eğilim duyuyorum yalınlığa. Tiyatroda, insanı görmeye engel olan şey sinirlendiriyor beni. Bu nedenle, dekorasyona gereksinimim yok. [100]

8

Samimi olan şeyin şâirane olması kabil değildir. Halk şarkılarında lirizm vardır. Fakat bazı halk şarkıları samimiyetlerini kaybederler. Şâirane olur. Ne yapalım. Sonra çok ustaca, kuyumcu hüneri ile yapılmış şâiranelikler vardır. Bilhassa Divan Edebiyatında. Bunlar mahiranedir. Ama ne yapalım ki şâiranedir. Şâiraneliğin mahirane olması onu bir marifet, bir nevi yüksek hokkabazlık derecesine çıkarırsa da sanat sahasına sokamaz. Sanatta en büyük ustalık ustalığı belli etmemektir. Bunun için ise bu ustalığı bir gaye olarak değil bir vasıta olarak kullanmak lâzım gelir ki ancak bu suretle iptidailik ile alâkası olmayan, sanatkârcasına samimiyete ulaşmak mümkündür.[101]

9

Genç şairlerin çoğu vuzuhsuzluğu, fısıltı ve mırıltıyla konuşmayı seviyorlar...

Bu temayülün sosyal köklerini, yani asıl sebeplerini bir yan bırakarak, ben sadece sanat bakımından «teknik» sebeplerini göstermek istiyorum.

1 — Vazıh ve aynı zamanda sanatlı verim vermek çok güçtür. Vuzuh, bir güneş aydınlığıdır ki en küçük acemilikleri, en gizli ve ustaca örülmüş kalpazanlıkları bile derhal ortaya çıkarır. Bu güneş aydınlığı için hakikaten dolu, sahiden bir şeyler söyleyen, duyuran, kusursuz eser vermek her babayiğidin kârı değildir. Oysa ki, vuzuhsuzluk bir alaca karanlığa benzer. Hattâ bazen onun, bir ay ışığı boyasına boyandığı da olur. Bu alaca karanlık, boyalı ayışığı altında kusurlar örtülür, boşluklar, gölgelerle dolar, keleşlikler gözükmez olur. Böyle bir havada herşey bilmece gibidir. Ve insanların bir kısmı her

bilmecenin çözülmesi güç büyük bir hakikati gizlediğine inanacak kadar çocukturlar. Elbetteki böyle bir atmosfer içinde hileli sanat yapmak çok kolaydır. Bundan dolayı da gençler, yukarda da söylediğim gibi, sosyal sebepleri bir yana bırakılmak şartıyla bile, bu kolay yola sapıyorlar. Alaca karanlıkta halis sanat eseriyle sahte sanat eserinin kolaylıkla birbirinden ayırd edilemiyeceğini bilecek kadar kurnaz davranıyorlar.[102]

Dil

1

Her sosyal devir kendi sanatını ve kendi bünyesinde yaşayan hakim sınıflarla mahkum sınıfların sanatını vermiştir. Dil meselesi de öyle, bütün bir millete ortak dil, sanat dili, ancak, tek iç pazarın kurulmasıyla başlar. İngiliz dilinin bugünkü halinin başlangıcı bilhassa Elizabeth Devriyle kendini gösterir. Bu devir ise İngiltere'de dediğimiz meselenin en önemli başlangıçlarından biridir. Fransa'da da öyle. Biz ise sen de farkındasın ki dilimizi yeni yeni işlemeye başladık. Osmanlı denen nesne Osmanlı İmparatorluğu ile beraber yıkıldı ve şimdi Türkçeyi işlemekle meşgulüz.[103]

2

Türkçe bir dönüm yerindedir. Er geç bu dönümü dönecektir. Dilimizin temizliğe, güneşli su gibi ışıklığa doğru akışının önüne geçilemez.

Dönüm-yerleri köpüklü olur, bulanık olur.. Dönüm yerinde su dalgalıdır...

Dilimiz de dönümünü dönerken köpüklenecek, bulanacak, dalgalanacak.. Bu köpüklenmeden, bu bulanmadan tiksinenler, korkanlar olacaktır.. Tiksinenleri böğürtüleriyle, korkakları korkularıyle başbaşa bırakalım...

Dibinin derinliklerini karıştırarak dönümü geçen büyük akarsuda gemisini kullanamayanlar, batacaklardır.. Yırtık yelkenleri acem atkısından dokunmuş, hurma ağaçlarından işlenmiş tekneleri delik deşik gemiler, batacaklar!..

Onlar ağır kokulu, durgun, ışıksız sularda yüzmeye alışmışlardır. Ne bu doğudan esen delikanlı yele yelken tutabilir, ne de bu köpüklü, kaynayan, baş döndürerek akan sulara dayanabilirler...

Dönüm-yeri acımak bilmez...

Dilimiz, dibinin derinliklerini karıştırarak suyun yüzüne birçok sözler çıkardı... Bunların içinden gerisin geriye, dibi boylayacaklar yok değildir.. Birkaç söze kapılıp köpükleneni, akanı görmeyenler var... Ne yapalım? Anadan doğma körlere gözlüğün yararlığı dokunmaz ki, takalım..

Dilimizin, bugün içine girdiği dönüm-yeri; konuşma diliyle yazı dilinin arasındaki derin ayrılığı kaldıracak; yalnız ikisini de temizleyerek, ışıklandırarak bu işi yapacaktır..

Ben, kendi payıma, ne yeni sözlerden korkuyorum, ne de birçoklarını yadırgıyorum.. Becerikli bir yapıcı, kurulan yeni yapıda, onların birçoğunu yadırgamadan kullanabilir... İş becerikli olmakta...

Dil yürüyor.. Yürüyenin önünde durulmaz.. [104]

3

Bir bakıma göre, söz bir çekirdekse, bir özse, yazı onun kabuğu, onun kalıbıdır..(...)

Böylelikle, bir yandan yeni yazı, yeni kalıp, kendine uyabilen bir özün doğmasına yararken; öte yandan, yazı dilindeki bu yeni öz, bu yeni çekirdek, bu yeni sözler; onun; yazı dilimizin, kuruluşunda da derin değişikliklerin yapılmasını zorluyor..

Dilimizin yeni özü yıllardan beri sürüp gelen bir akışla ortaya çıkmış, yeni yazının kullanılmaya başlanmasıyla hızını arttırmış, artık eski yazı dili kuruluşunun kalıbına uyamaz, bu kabuk içinde sıkışamaz olmuştur...

Yeni çekirdek eski kabuğu parçalayacak, kendine uyan bir kabuk yaratacaktır... [105]

4

Geniş konuşma dilimizden yazı dilimize sokacağımız her yeni söz, aşıntıya, silikliğe, alışkanlığın boyasızlığına, ölülüğüne karşı dikilmiş bir yapıdır.. Amma bu yapı da günün birinde yıkılırmış, bu sözler de günün birinde aşınırlarmış... O gün gelince, yeni baştan yenileri dikilir... Dil durmadan doğuran bir anadır.. Yürüyüşün buyruğu budur.. Bu böyle akıp gider... [106]

5

Öztürkçe cereyanında şoven ve kısır taraflar yok değil, var. Bununla beraber, türkçeye bazı yeni ve tutacak kelimeler de getiriyor ve getirecek. (..) sen de gayet iyi bilirsin ki millî yazı dili, millet denilen olayın ortaya çıkışıyla şekilleşir. Yani Burjuvazinin memleket içinde tek pazarı meydana getirmesiyle. Bu bakımdan Avrupa millî yazı dillerinin en fazla iki üç yüz yıllık bir varlıkları, bizimkinin ise yarım yüzyıllık bir ömrü vardır. Bu millî yazı dilinden sonraki merhale cemiyetin sınıfsızlaşmasıyla başlayacak olan devirde gerçekleşecektir. Şimdi gele-

lim başka bir noktaya: **millet** yerine **ulus, memur** yerine bilmem ne, **devlet** yerine, **hükümet** yerine falan filân kelimleri uydurmakta ve aramakta mâna yoktur. Neden? Çünkü bunlar Türk köylüsünün ve işçisinin de gayet rahat, yadırgamadan ve Türkçe olmadıklarını bile düşünmeden anlayıp kullandıkları kelimelerdir.[107]

6

Halkın diline girmiş en koyu acemce ve arapça kelimeleri, halkın dilindeki şekliyle kullanacağız. Meselâ, meselâ ve mamafih, mümkünü yok filân gibi. Bunları atmakta mânâ yok, hâttâ bunları atmağa kimsenin hakkı yok. Hâttâ bunları aydınlarımız atsa bile halkın dilinde yaşayacağına göre, atılmış sayılmazlar. Yine halkın dilinde olan fakat yazı dilinde olmayan kelimeleri de alacağız. Dilin zenginleşmesi bu yönden olacak, yani hem taraf, hem yön sözlerini kullanacağız. Çünkü halk, ikisini kullanır. Gerekirseyi de kullanacağız, icabederseyi de. Fakat bütün bir ehemmiyeti haizdir, demiyeceğiz, büyük bir ehemmiyeti vardır, diyeceğiz. Gerekirse, uydurma olmakla beraber —çünkü ben pekâlâ uydurma sözlerin yaşayacağına kaniim—, büyük bir önemi vardır da diyeceğiz. Şiirin ayrı dili, nesrin ayrı dili vardır diye bir şey kabul etmiyorum. Bundan dolayı şiirde yapılan denemeleri, hikâye dilinde, roman dilinde de yapabiliriz. Bütün iş dilin tazeliğindedir. Taze gıcır gıcır bir dil kullanacağız. Bunun için de bir yandan taze, canlı sözler, bir yandan da taze, canlı cümle kuruluşları bulacağız. Kısaca söylemek lâzım gelirse, sözlerle, cümle kuruluşlarıyla münasebetimiz pasif değil, aktif bir münasebet olacak. Yalnız konuştuğumuz dili yazmayacağız, konuşmamızı esas olarak alacağız fakat bu temelin üstüne biz yeniden bir dil yaratacağız. Nasıl, sanat eseri tabiatın, cemiyetteki ha-

diselerin, insanın sadece bir kopyası değilse, dil de öyle, sadece bir kopya olmayacak. Ağzımıza geleni yazmayacağız. Yazılması gerekeni yazacağız. Gerektiği gibi, yani anlattığımız hadiseye en uygun şekilde yazacağız... Dediğim gibi, bence esas mesele üslubumuzdaki yaratıcılığımızdır. [108]

7

Dil Kurultayının sadece fenalığı olmadı, pekâlâ müsbet tarafları var. Ortaya canlı, cansız, güzel uydurma, kötü uydurma, iyi yakıştırma, kötü yakıştırma, doğru yanlış bir sürü kelime atıldı. Bunlardan iyileri, yakışanları, canlısı tutar, ötekiler tutmaz, üzülecek ne var? Ve bunun böyle olması edebiyat bahsinde hiç de fren vazifesi görmedi. Tersine. [109]

8

Dilde ölçü halk olmalıdır. Halkın yadırgamadığı, her günkü konuşma dilinde kullanmadığı kelimeleri almamağa bilhassa dikkat etmeli. [110]

9

Dünyanın en iyi insanlarından olan Türk halkını ve dünyanın en güzel dillerinden belki de en başta gelenlerinden olan Türk dilinin yabancı diyarlarda tanınmasına vesile olabilmek, ömrünün en büyük sevinci ve şerefi olur.

Bir köylü toprağını ve öküzünü, bir marangoz tahtasını ve rendesini nasıl severse ben de Türk dilini öyle seviyorum. [111]

SANATIN TOPLUMSAL İŞLEVİ VE SANATTA HALKA YAKINLIK

1

— Sanat hakkında telâkki denince akla ilk önce şu sual gelir: «Sanat sanat için midir, sanat muayyen bir gaye için mi?»

Bence bu sual ters sorulmuştur. Sorulacak sual şöyle olmalıdır:

En geniş mânasile hangi sosyal şartlar dahilinde ve bu sosyal şartların hangi, sınıfî, ferdî, ruhî tezahürlerinde sanat sanat içindir iddiası ortaya atılır ve sanatkâr bu iddianın peşinde koşar? Ve hangi sosyal, sınıfî, ferdî, ruhî şartlar ve sebeplerle sanatkâr, «sanat gaye için» bayrağını çeker? Sosyal muhitiyle, sosyal sınıfıyla tezat içine düşen sanatkârda sanat sanat içindir noktai nazarına rastlarız. Aksi takdirde sanat gaye içindir, cemiyet içindir görüşü ileri atılır. Ben kendi sosyal sınıfî muhitimle tezat halinde değilim. Bundan dolayı da «sanat sanat için değildir!» diyorum. Bence, «sanat sanat için değildir» demek, sanatın kadrini azaltmak demek değildir. Bilâkis, sanatı cemiyet içinde aktif bir müessese olarak anlamak, sanatkârı «insan ruhlarının mühendisi» olarak görmek demektir. [112]

2

Güzel sanatlardan beklediğim, istediğim şey, halka hizmetleri, halkı güzel günlere çağırmalarıdır. Halkın acısına, öfkesine, umuduna, sevincine, hasretine tercüman olmalarıdır. Sanat telâkkimde değişmeyen işte budur. Geri yanı boyuna değişti, değişiyor, değişecek. Değişmiyeni en dokunaklı, en usta, en faydalı, en güzel, en mükem-

mel ifade edebilmek için durup dinlenmeden değiştim, değişeceğim. [113]

3

2. Gelelim şu kitap meselesine: o eline geçmemiş olan mektubumda yazdığım gibi: böyle kitaplarda görülen fayda ikidir: —bir sanatkârı insan tarafından, kusurları ve meziyetleriyle konkre insan olarak tanıtmak,— O sanatkâr hakkında yapılan ve o sanatkârın temsil ettiği sanat ve fikir cereyanı hakkında yalan yanlış uydurulan iftiraları baltalamak. Meselâ bu kitapta, o sanatkârın yurt severliği, yurdunun halkını severliği, aile muhabbeti vesaire bilhassa tebarüz ettirilirse o sanatkârın da temsil ettiği fikrin yurt düşmanlığı, millet düşmanlığı, aile düşmanlığı falan filân şeklindeki iftiralara da konkre olarak cevap verilmiş olur ve bu suretle kitap sadece bir sanatkârın şahsi hususiyetlerini anlatan bir kitap olmaktan çıkarak daha geniş faydalar sağlayan yurda faydalı bir eser olur. [114]

4

Aramızda tiyatro anlayışında aykırılık olması beni ürkütmüyor, tersine, aynı işle —diyelim sanat işiyle— uğraşan insanların arasında, ana çizgide —yani halka hizmette, belirli bir dünya görüşünü savunmakta— birlik olduktan sonra, bunun tatbikinde, şekil, ifade bahislerinde tartışmayı faydalı, hem de çok faydalı buluyorum. [115]

5

Şu bizim genç ressamların ve şairlerin halk motifleri bahsinde tuttukları yolun tamamen yanlış ve artık

mürteci bir mahiyet taşıdığında ben de seninle hemfikirim. Mesele ortaçağ ve daha ziyade köylü sanatının kör taklidinde değil, ondan da bir çok bakımdan bir imkân, bir ham hazine olarak faydalanmakta. Mesele klasik mesele: «Halka inmek!.. Halka gitmek! [116]

6

Türk diline, Türk edebiyatına boşu boşuna atıldığım hapishane duvarları arkasında en küçük bir hizmette bile bulunamam. Halbuki hayatımı artık yalnız bu işe hasretmiş bir adamım. [117]

7

Memleketimiz, halkımız, dünyamız ve insanlarımız için en güzel şiirlerimizi, en güzel hikâyelerimizi yazacağız.. Rahatlığımızdan, şahsî emniyetimizden yüzümüz kızaracak, dehşetli azap duyacağız, fakat Türk halkına ve dünyamızın insanlarına söyleyebileceklerimizin en güzellerini söyliyeceğiz. [118]

8

İşte böyle Kemalciğim. Çalışmak. Türk halkı, sevgili memleket ve bütün namuslu insanlar için onlara lâyık büyük, namuslu eserler vermek lâzım. [119]

9

İki türlü sanat eseri ve iki türlü sanatkâr vardır: 1. Hoşça vakit geçirmek için okunan eser. Eğlence değerinden başka bir değeri olmayan kitap. Ve onun muharriri. 2. Sanat değerinden, sırf estetik kaidelerinden hiç-

bir şey kaybetmeksizin, bilâkis onu bir kat daha da kuvvetlendirerek, insanlara hiç olmazsa bir doktorluk kitabı kadar gerekli, lüzumlu, faydalı olan, mesuliyetini müdrik kitap ve onun muharriri. [120]

10

Muharririn bir de ruh mühendisi rolü vardır. Yani kendini okuyana karşı, okuyanlara karşı bir mesuliyet taşır. Bu mesuliyetini müdrik ise ve esasen sosyal realite de her şeye rağmen ümitsizliği, kötümserliği gerektirmediğinden, insanoğlu, tabir caizse, daha iyiye, daha güzele, daha doğruya doğru, bir sosyal zaruret olarak ve aynı zamanda kendi mücadelesiyle gittiğinden ötürü, muharrir, okuyucusunu, en bedbin okuyucusunu dahi ümitsizlikten kurtarmağa, her şeye rağmen yaşamaktan tad almağa, yani onun üzerinde müsbet bir tesir yapmağa, ona yardım etmeğe, yol göstermeğe çalışır. [121]

SANAT TÜRLERİ VE ÖZELLİKLERİ

EDEBİYAT

1

Evvelâ, şiirinden, masalından, dinî menkıbelerinden modern romanına kadar bütün edebiyat şekilleri birbirine bağlıdır ve hepsi ana hatlarında anlatmak, hikâye etmek sanatıdır. Şiir de hikâye eder, masal da, roman da, piyes de, senaryo da: hattâ bu hikâye ediş meselesi bir bakıma resme, heykele, musikiye ve hattâ mimarlığa da şamildir. Zaten, kısacası, sanat yapmak: anlatmak, hikâye et-

mek demektir. Çeşitleri birbirinden ayıran şey ana hattında, hangi vasıtalarla, hangi teknikle hikâye edişlerindedir. Bu vasıta ve teknik meselesinin içine, yalnız nota, çalgı aleti, boya, mermer, ses, kelime filân gibi şeyler değil, düpedüz sanayiin inkişaf derecesiyle tayin edilen imkânlar da girer. Meselâ —bütün bunları bilirsin ya, ben düşüncelerimi toparlamak için tekrarlıyorum— evet, meselâ, romanın matbaaya büyük bir bağlılığı vardır. Matbaacılığın inkişafı —sırf o bakımdan— bir taraftan sosyal münasebetleri daha muğlak kılmış —matbaacılıkla beraber diğer sanayi şubeleri de inkişaf etmişler tabiî— böylelikle bir yandan anlatılacak hikâye daha mürekkep olmuş ve mürekkep hikâyeye göre bir şekil icabetmiş, roman meydana gelmiş, bir yandan da romanın meydana gelişinde matbaada basılmış kitabın elbette ki büyük rolü olmuş. Eski medeniyetlerde matbu kitap yok. Anlatılacak hikâyeyi, aşirler ezberliyor ve saz çalarak dinleyicilerine okuyorlar. Bu mühim bir nokta, buraya mim koy. —Daldan dala atlıyorum kusura bakma, düşünceler kafama yığınla geliyor ve karaciğerim sancıyor— Bilir misin ki, elbette bilirsin, Dikens, romanlarını kendi okumak, yani toplantılarda halka okumak merakına yahut zaruretine düştükten sonra, üslubu değişmiştir. Yani matbu kitap halindeki roman, yüksek sesle okunup dinlenmek için değil, daha ziyade, evet daha ziyade, o kitabın bir kişi tarafından okunması gözönünde tutularak yazılır ve ezberlenmez. Halbuki bak Kur'anı Kerîm, dahilî ritmiyle ve secileriyle, gizli kafiyeleriyle, sure duraklarıyla gayet kolay ezberlenir. Binaenaleyh, ezberlenen, bazan makamlarla ve saz refakatinde halk topluluklarına okunan eski medeniyetlerin şiir yahut şiir elemanlarıyla tertip edilmiş —hikâye ediş— tarzlarını TEZ olarak kabul edersek, bunun antitezi, nesir tekniğiyle yazılmış ve bir tek insanın kendi içinden yalnız gözleriyle harfleri

takip ederek matbu kitaptan okuduğu romandır. Şimdi, yeni teknik imkânlar meselâ, radyo, senaryo filân şekil bakımından; ve yeni sosyal şartlar muhteva bakımından bu tezle antitezin bir sentezini icabettirmektedir. Yine bu kaba izahla devam edelim. Bu sentezin içinde hem tezden, hem de antitezden unsurlar bulunacaktır. Ve bu sentez başka bir keyfiyet olacaktır. Yani başka bir hikâye ediş çeşidi ki, hem ezberlenebilsin, hem radyoda halk yığınlarına sözle ve matbu kitap halinde bir tek insan tarafından gözle okunabilsin. Diğer taraftan da yeni hikâye ediş imkânlarından, modern piyes ve senaryo yazış tarzlarından faydalansın. Derdimi biraz olsun anlatabiliyor muyum bilmem? Malûm ya, bir iddia vardır, şiir dili, nesir diline göre daha sun'îdir diye. Ben bu kanaatta değilim, sun'îliği ve tabiîliği konuşma diline göre ayarlıyorsak nesir de şiir kadar sun'î yahut tabiîdir. Bununla şunu demek istiyorum, bence kat'i olan bir şey varsa, yeni nesnenin yazı tekniği ve en geniş mânasıyla şiir yazı tekniğinden ilham alacaktır. Yani en geniş mânasıyla vezinli ve kafiyeli olacaktır. Beni ters anlama, en geniş mânasıyla vezinli ve kafiyeli, yani bazan kafiyesizlik bile nasıl kafiyeli olmaksa öyle geniş mânada kafiyeli. Fakat —teknik bir mesele— satırlar alt alta ve kesik mi olmalı, yoksa başka bir teknikle mi yazılmalı, bunu henüz kestiremiyorum. Henüz kestiremediğim daha bir yığın şey var ya... Yani, gözle hangisi en kolay okunursa öyle olmalı herhalde. Bunu pratik gösterecek. Şimdiye kadar daldan dala atlıyarak söylediğim şeylerin çoğu şekle ait meseleler. Fakat, anlatılacak hikâye o kadar mürekkepleşmiştir ki, bu mürekkep muhtevaya mutlaka yeni bir şekil bulmak icabediyor. Zaten beni bu şekil meselesine tayine sevkeden âmil anlatmak istediğim hikâyeyi elde mevcut şekillerle anlatamayışım, yahut anlatışımın beni tatmin etmemesidir.[122]

2

Edebiyat, yaşayanların hayatını yansıtmalıdır. Tipleri, karakterleri, gerçekleri, en son amaca kadar sürebilmesi için başlamış olan devrimci tarihin olaylarını, bugünün geçmişe karşı iç ve dış tepkilerini göstermelidir.

Edebiyata olumsuz bir görev daha düşüyor: Bu yürüyen dünyanın yenileme ve onarma ile uğraştığı eski tarz olaylara karşı koymakla yükümlüdür. Yolsuzluklar, büyük, küçük, özel, genel gariplikler, kirlilikler, sakatlıklar, bozukluklar gibi... Bunları izlemelidir.

Burjuva ve proleterya sorunu diye iki türlü sorun yoktur. İki türlü görüş açısı vardır. Bundan başka gözler önüne serilecek şeyler de vardır. Seyircinin karşısına dizilmesi ve ona hatırlatılması gereken manzaralar, sahneler vardır.

Yeni edebiyat aynı zamanda eski anlayışa da çatmalıdır. Kapitalist toplumun bütün şekillerini içeren burjuva edebiyatının eleştirisini üstlenmelidir. Burjuva edebiyatı açıktan yenik düşürülmelidir. Proleterya edebiyatı olağanüstü karakterini kazanmış bir cepheyi ve fikir gücünü bir odak noktasında tekrar toplanması olayını dile getirir.[123]

3

Sanatkâr yaşadığı sosyal çevreden memnun değilse, ondan nefret ediyorsa, onun değişmesini istiyorsa, hicve kadar dayanan mizah janrını büyük bir rahatlıkla kullanabilir. Dünya edebiyatı, dünya tiyatrosu, derebey ve kapitalist cemiyetlerini hicveden eserlerle, büyük sanatkârlarla doludur. Ama sanatkâr içinde yaşadığı sosyal nizamla tezat halinde değilse, tersine bu nizamı seviyorsa, onun bir kat daha sağlamlaşmasını, geçmişin kötü kalıntılarından temizlenmesini istiyorsa, mizah ve hiciv sana-

tını büsbütün başka bir özle ve başka ifade şekilleriyle kullanır. [124]

4

Son günlerde birçok gazeteler edebiyat anketleri ve kavgalarıyle dolu. Kavga güzel şeydir. Edebiyat kavgasının da mutlaka «edibane» olması lâzım değildir. Zaten gereğinden çok «edibane» olan nesneye kavga denmez. Herne hal ise. (...) Ben bugün sadece son edebiyat kavgalarının bir yaşlı, orta, genç edebiyat nesilleri arasındaki kavga şeklinde, bir nesiller münakaşası biçiminde gösterilmesini anlamadığımı söylemek istiyorum. Ortada bir gençlerle yaşlılar kavgası yoktur. İlk bakışta bu böyle görünse bile bu sadece işin sathıdır. Zaten böyle bir «nesil» kavgası olamaz.

... Topyekûn «gençler» denen zümre bir vahdet değildir ve olamaz da zaten. İçlerinden bazıları sanatın bir sosyal verim olduğunu, sosyal hâdiselerle uğraşması lâzım geldiğini, yani sanatın sanat için olmadığını söylüyor. Bazıları ise tamamen bunun tersini ileri sürüyorlar.

... Sözü uzatmıyayım. Son edebiyat kavgasının bir «nesil» kavgası biçiminde ortaya çıkışı bizi aldatmamalı. Yarın muhtelif nesillerden olanların elbirliği yapıp yine muhtelif nesillerden olan, fakat sanat telâkkileri kendilerininkinden ayrı zümrelere karşı kavgaya giriştiklerini göreceğiz ve verimli kavga o zaman yapılmış olacaktır. [125]

Şiir

1

Gelelim senin suallere:

1. Sen de bilirsin ya, insanlar, sanat verimi olarak, ilkönce nesir değil, şiir yazmışlardır. Fakat yazdıkları şiirleri müzikle birlikte okumuşlar. Galiba bundan dolayı da, şiir ölçülü, vezinli olmuş. Müzikle şiirin birbirinden ayrılması, şarkı halinde, yahut bir alet refakatinde söylenmeyen şiir, nisbeten yenidir. Şiir, böylece, edebiyatın ilk şeklidir. Bu edebiyat şeklini öteki edebiyat şekillerinden ayıran şekil özelliği ölçülü, vezinli oluşundadır. Bugün, şiir dediğimiz ve vezinsiz, ölçüsüz, serbest yazıldığını iddia ettiğimiz şiirler de vezinli ve ölçülüdür. Ben henüz, ölçüsüz yazılmış şiire rastlamadım. Yalnız ölçüler arasında fark var. Armonili bir müzik parçasında da ölçü vardır, zencilerin tamtamında da. Aruz vezni de, hece vezni de (bizim edebiyattan konuştuğumuza göre değil, hemen hemen bütün dünya edebiyatında ya aruz prensibine, ya hece prensibine dayanan eski, esas ölçüler vardır) evet, aruz vezni de, hece vezni de, serbest vezin yahut vezinsizlik de (!) vezin çeşitlerinden başka bir şey değildir. Aralarında, pratikte, fiiliyatta birinden ötekine geçmeyi yasak eden duvarlar da yoktur. Vezinsiz yazdığını iddia eden, meselâ Orhan Veli, hakikatta çok basit bir serbest vezinle yazmaktadır ve bu basit serbest veznin içinde aruz ve hece vezninin unsurları vardır. «Yazık oldu Süleyman Efendiye» mısraında aruz vezninin en iptidai unsurunu görmemek için kör olmak lâzım. Bir de, serbest vezinde bizim köylü hece vezninin unsurlarını kullanarak şiir yazan serbest vezinci şairlerimiz var. Yine Orhan Veli örneğini alırsak onda İstanbul'da çıkmış esnaf türkülerinin hece vezni unsurlarını da görürüz. Bütün bunları şunun için yazıyorum: Şiir, şekil bakımından, nesirden, ölçülü, vezinli oluşuyla ayrılır. (Benim kullandığım vezinde de zaman zaman, muhtevaya göre aruz yahut hece vezni unsurları vardır, fakat ben öyle sanıyorum ki, serbest vezinde, birçok yazılarımda, bugünkü serbest ve-

zincilerden, yazının heyet-i umumiyesindeki ahenge, armoniye de önem vererek ayrılırım. Mamafi bu ayrı bir bahis, başka sefere, istersen, konuşuruz.)

Şimdi şiirin, şekil bakımından, en önemli özelliğini, yani vezinli oluşunu bu suretle tesbit ettikten, şiir vezinli bir edebiyat çeşididir, dedikten sonra, başka bir şekil özelliğine gelelim: Kafiye. Kafiye şiirde bazı memleketlerde sonradan çıkmış, sonradan getirilmiş bir unsurdur. İlk Yunan şiirleri kafiyesizdi sanıyorum. Bu suretle kafiyesizlik de ilk bakışta yeni bir şey değil, çok eski bir şeydir. İşe derinden bakacak olursak, kafiye dediğimiz şey ölçü sonlarında, yahut satır sonlarında —ana hattıyla— kullanılan ve bunların birbirine uygun bitişlerini sağlayan bir teknik işidir. Fakat bu teknik işi kendi zıddına dönmek suretiyle de aynı vazifeyi görmektedir. Misâl vereyim: Kafiyesiz, fakat başarıyla yazıldığı kabul edilen hiçbir şiir gördün mü ki, satırlarının sonu, meselâ hep «geldi», «verdi», «dedi», yahut hep «i», hep «en», hep «on»la bitsin. Ve yüz elli satır, yahut beşyüz mısra hep böyle, kafiye olmadıkları, hattâ oldukları aynı sesle biterse onlara başarıyla yazılmış diyebilir miyiz? Kafiyeyi toptan inkâr edenler, bunu muhtevanın icabı değil de, bir prensip meselesi sayanlar bile, gerçekte, satırlarının sonlarındaki sesleri ayarlamaktadırlar. Bak senin «Jerminal» şiirinde bile, ana satırların sonları böyle ayarlanmıştır, bilerek, yahut bilmeyerek. Bunu bilerek yaptıysan daha iyi. İşte: sı, mız, dik, ceğiz, dük, vs. Böylelikle hakikatte prensip bakımından kafiyesizlik de yoktur, yani satırların sonunu hesaplamamak, bu sonları düşünmemek yoktur. O halde, şekil bakımından şiir, öteki edebiyat çeşitlerinden, vezinli ve kafiyeli oluşuyla ayrılır. Bu çok eski bir tariftir, lâkin bir tarifin eksikliği onun yanlışlığını gerektirmez.

Şimdi gelelim şiirin muhteva bakımından tarifine:

İnsanlar henüz edebiyatta nesre ulaşmadan önce, tabiat ve cemiyet dahil, dış alemden aldıkları intibaları ve iç âlemlerinin tahassüsatını, bu âlemlerin meselelerini şiirle söylemişlerdir. O devirlerde, hattâ yakın devirlere kadar, şiir hemen hemen her tahassüs ve bilgi sahasını içine almış bulunuyordu. Böylelikle, şiir denilen edebiyat çeşidi en geniş sahalara sahipti. Sonraları, burda izahı çok uzun sürecek çok çeşitli sebepler yüzünden şiirin çalıştığı saha daralmış ve sırf şaireliğe inhisar etmiştir. Ve ortaya çıkan hassasiyet anlamına gelen bir şiir sözü çıkmıştır. Bu bakımdan birçok hikâyelerde, romanlarda şiir birinci plana geldiği halde, birçok şiirlerde nesir ön plana geçmiştir. Bu bize şunu gösteriyor, güzel sanatlarda, muhteva bakımından şiirle nesiri, onun sahası şuraya kadar, yahut şudur, ötekinin ise ancak şu diye Çin Seddi'yle birbirinden ayıramayız. Mesele, aynı muhtevayı ana hattında şiirin imkânları yahut nesrin imkânlarıyla vermektedir. Her iki imkân da hudutsuzdur. Sana bir örnek vereyim. Benim **Manzaralar**'ı ben nesirle de yazabilirdim. Fakat o zaman teknikçe aynı muhtevayı yirmi ciltte vermek gerekirdi. Şiirin imkânları ise onu, aynı muhtevayı dört ciltte yazmamı mümkün kılacaktır. Bilmem anlatabiliyor muyum? Ben şahsen güzel sanatlar bakımından edebiyatta, şiir yalnız şu işle, nesir ise şu işle uğraşır diye bir fark görmem. Edebiyatta şiir de, nesir de dış ve iç âlemlerimizi kendilerine has teknik imkânlarla veren iki vasıtadır. Meselâ, Gorki'nin en büyük meziyetli kusuru hikâyelerinin çoğunda şiir tekniğini kullanmadığı halde şiir imkânlarını kullanmış olmasıdır. Bu bakımdan da şiir yazmayan en büyük şairlerden biri de odur. **Akif** için (nisbetler muhafaza edilmek şartıyla) aynı şeyin tersini söyleyebiliriz...

Şimdi gelelim şu benim rubailere:

Şimdi seninle rahat konusabiliriz: Gerçekten şair

olan, sanatkâr ve usta olan hiçbir insan, kendisi inkâr etse dahi, vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazmamıştır, çünkü böyle bir şey yaparsa bir şiir imkânıyla nesir yazmış olur. Rubailerde kafiye unsuruna önem vermek lâzım, çünkü bunlar, en felsefileri ve lirikleri bile şiirde bir çeşit polemik, didaktik silahlardır. Kolay ezberlenmeleri gerekir. Derli toplu, ama çok derli toplu olmaları şarttır. Klasik kafiye bu kolay ezberlemeyi ve derli topluluğu bir kat daha mümkün kılar. Ama bazan da klasik kafiye unsuru yerine daha modern kafiye unsuru da kullanılabilir... [126]

2

Elbetteki şiirde hayal kuvveti, şairane muhayyile kudreti olmalı, doğru. Elbette ki şiirin içinde resim, müzik, mimarlık, heykeltraşlık unsurları olmalı. Fakat bütün bunlar eninde sonunda şekle aid meselelerdir. Ve şekil bakımından şiiri tahdit etmek, şiir yalnız musikidir, şiirde resim olmamalı falan gibi müsbet yahut menfi mutlak kaideler koymak bence ne kadar yanlışsa, şiirin muhteva bakımından sahasını tahdid etmek de o kadar yanlıştır. Bundan dolayı şiir nedir sualine verilecek karşılık —şekil bakımından şudur: vezinli— en geniş manasıyla vezin—, kafiyeli —en geniş manasıyla kafiyesizliği de içine alan manada— sözdür. Tarif gayet klasik ve beylik ama, birçok beylik tarifler gibi —bence— doğru.

Bu tarife yapılan itiraz doğrudur. Her kafiyeli, vezinli söz şiir midir? Hayır. Değildir. Ama bunun böyle olmaması, tarifin yanlışlığına delâlet etmez. Çünkü her tarifin böyle bir tarafı vardır. Mesele, kötü şiir, orta şiir, iyi şiir, olağanüstü şiir, diye de bölünürse, yukarda tarifin doğruluğu bir kat daha meydana çıkar. Vezinli ve kafiyeli —tekrar ediyorum vezni ve kafiyeyi en geniş manaları ve imkânlarıyla anlamak şartıyla— evet vezinsiz ve ka-

fiyesiz söz şiir değildir. Bir nesirde şiir unsuru olabilir, bu unsur muhtevaya aiddir. Nasıl ki resim unsuru da olabilir. Şimdi biraz karışık oluyor —sen leb demeden leblebiyi anlarsın—; şiirle roman, hikâye, tiyatro, mensure filân arasındaki fark ve bunların her birinin ötekinden farkı, muhteva bakımından sahaları itibariyle değildir. Yani, şiir filân olayları alır, falancaları almaz, roman filân sahada çalışır, diye aralarında fark yoktur. Bir romanın ele aldığı bir olayı, şiir de ele alabilir. İkisinin arasındaki fark, tekniklerinin hususiyetlerinden ve icablarından ve bu teknik ve icab dolayısıyla, o olayı verirken, veriş ebadlarından, o olayın üzerine bastıkları taraflardan, o olayın hangi taraflarını ön plana alışlarından filân gelir. Bilmem derdimi anlatabiliyor muyum? Bu hususta bir hayli gevezelik edilebilir, ama en iyisi oturup tarih yapacak yerde şiir, roman ve hikâye yazmaktır.[137]

3

Evvela şunu söyliyeyim ki, şiirle nesri, hikâyeyi, roman, tiyatro vesaireyi ayıran şey, birisinin vezinli ve kafiyeli olması, diğerlerinin vezinsiz ve kafiyesiz olması değildir. Nice vezinli, kafiyeli yazılar vardır ki, şiirle hiç bir alâkası yoktur. Şiir, roman, hikâye vesaire gibi edebiyat şubelerini yekdiğerinden, nisbî olarak ayıran şey, şekilden ziyade muhteva, hava, derinlik, mikyas farkı, velhasıl (fikir ve his) sahasında gördükleri iştir. Yani hadiseyi şiir, hikâye, roman, tiyatro ve sinema senaryosu başka başka mikyaslarda, hava ve derinliklerde verirler, aradaki fark burdan gelir...

Saniyen: muayyen, içtimaî devreler ve iktisadî muhitlerdeki şiir şekli olan aruz ve hece vezinleri ve kafiye sistemleri içtimaî devrenin inkişâfı, iktisadî vasatların değişmesiyle, yıkılmağa başladılar. Bu yıkılış ilk önce-

leri bizzat eski şekillerin içinde oldu. Mısralar, teknik itibariyle mısra olarak kaldıkları halde, içlerindeki muhteva akışı itibariyle parçalandı. Aruzda Tevfik Fikret'in şiirleri, Hecede Faruk Nafiz'in şiirleri bunun en güzel şahididir. Ve bundan dolayıdır ki Fikret'in şiirlerinde yazılış ile okunuş arasında fark vardır.

Salisen: yeni serbest şiir yazılış ile okunuş arasındaki bu farkı kaldırmıştır. Bundan başka şehrin şiiri olan yeni şiirin terkibi ve tekniği daha mürekkeb olmuştur. Köylü ve çoban iktisadiyatının muttarit sesleri yerine şehrin muazzam senfonisi gelmiştir.[128]

4

Bence şiir denilen nesne; vezinli, kafiyeli ve söylenmeğe değer sözdür. Kafiye ve vezni bendeniz, Nazım Hikmet kulunuz, en geniş manasıyla anlar. Şöyle ki; bizim şiirimizde, aruz ve hece vezinleri gibi, kayıtlı vezinlerden tut da bunların çerçevesi içindeki müstezat, durakları değiştirmek, durakları büsbütün kaldırmak gibi çeşitli formüllerden, yine birçok çeşitleri olan ve «serbest vezin» denilen —bu serbest sözü de yerinde değildir— çeşide kadar şiir denilen kelam mutlaka ölçülüdür, disiplinlidir... Hatta bu ölçü ve disiplinin bir başka çeşidini, nesirde dahi görürüz. Arada böyle bir fark olması, nesre vezinli söz dememize mani olur. Nesir ana hattında, malumu ihsanınız —ana hattında diyorum— uzun ve kesintisiz satırlar halinde yazılır ve öyle okunur. Şiir ise hangi vezinle yazılırsa yazılsın, mısra halinde yazılır ve öyle okunur.

İmdi: Bendenizce, şiirin ayrı sahası —muhteva bakımından— nesrin ayrı sahası yoktur. Her ikisi de aynı mevzuu, aynı hissi ele alırlar. Her ikisinin de kendine has imkânları vardır, fakat bu imkân farkı, şiire şu gir-

mez, nesre bu girmezden değil de, yukarda arzettiğim teknik farkından gelir. Yani ölçü farkı, yani yazılış farkı, yani okunuş farkı. Mesela; suluboya ile yağlıboya farkı gibi. «Kayıtlı-vezinli» şiirler örnek istemez, fakat «vezinsiz-vezinli» şiirler hakkında bir iki misal vereyim. Ele, Bedri'nin **Karadut**'unu alıyorum yine:

Çatlar mıydı bu yürek kahrından kıyamadık.

Bak, vezinsizliğin vezni burda «kıyamadık» sözüne kadar mükemmel. Bedri, «Bu yürek çatlar mıydı kahrından...» dememiş. Bunu bilerek dememişse çok güzel, çünkü şekille, muhteva arasındaki birlik, uygunluk, bütün sanatların esası olduğuna göre, burda bir kerre, «çatlar mıydı»ya basmak lâzımdı, ki basmış. Bir ufak ses kusuru var: Yürek kahrından, derken bu iki k'nin, yüreğin sonundaki k ile kahrındanın başındaki k'nin yan yana gelmesi kakafoni yapıyor, diyebilirler. Bence hayır, bu iki k'nin burda birleşmesi, «çatlar mıydı»yı takviye ediyor. Çatlamanın bahis konusu olduğu yerde, ritm, vezin, ses de biraz çatlamalı. Bu mısraya itirazım: «Kıyamadık» sözünü, benim tekniğe göre kuyruğa almalıydı yani:

Çatlar mıydı bu yürek kahrından
kıyamadık

demeliydi, onun tekniğine göre ise laf gelmişken söyleyim, bu ortalama, kuyruk tekniğini bizim şairler neden kullanmazlar aklım ermez...

Şimdi bir mesele daha, her satırı; esas muhteva tutularak; o muhtevaya göre o satırın ritmi, ahengi, vezni, sesi, deyimi bulunarak işlemek yetmez, o satırla ondan önceki ve sonraki satırlar arasındaki münasebeti de ayarlamak, yine muhteva esas, ritmi, ahengi, sesi, vezni düzenlemek lazım.

Bütün bunlardan başka, tempo meselesini de göz önü-

ne almak lazım. Böylelikle en vezinsiz denilen şiirler, haddi zatında en mürekkep vezinli olur, bundan dolayı da vezinsiz şiir yoktur. [129]

5

Kafiye meselesi. Bir kerre kafiye kulak için mi, göz için mi diye eski bir münakaşa vardır ve kulak için noktayı nazarı galebe çalmıştır. Bu çok eski münakaşayı bir tarafa bırakırsak, kafiye, en mukayyetlerinden, redifliler-inden, çifte hatta üçüzlü redifliliilerinden, mısra ortaları kafiyelerinden tut da kafiyesizliğin kafiyesine kadar uçsuz bucaksız, bir imkândır. Bizim şark şiirinde mukayyet kafiye hünerleri alabildiğine inkişaf etmiştir. Fransızlar ise, mesela bu işle nispeten yeni ilgilenmişlerdir. En son, Aragon adındaki Fransız şairi, bu çeşit kafiyelere merak sardıydı. Sonra umumiyetle, kapalı, açık, dişi, erkek, filan diye de tasnif ve isim verilen kafiyeler vardır. Bütün bunları, çok daha tafsilatıyla halk şiiri kafiyelerini, asonansları da ele alarak lise edebiyat kitapları yazar. Bunları, hem de nasıl ince tarafları ile Yahya Kemal de bilir. Fakat yine de mesela son okuduğum «Endülüste Raks» isimli şiirinde, yedinci ve sekizinci, yani arka arkaya gelen iki beytin kafiyelerini şöyle tertipler :

..... **yürür gibi**
öldürür gibi
sürmeli
öpmeli.

Yürür gibi ve **öldürür gibi,** çifte yani redifli kafiyelerin hemen arkasından, yani **gibi**lerin **bi**leri ardından **sürmeli** ve **öpmeli,** yani **li**'ler... Üstad, redifli medifli, yani klasik, mukayyet kafiyelerle bu şiirini yazdığına göre, arka arkaya gelen iki beytin kafiyelerini, mukayyet kafiye

olmayan **di**'ler ve **li**'lerle yapmamalıydı. Birinci beytin **gibi**lerinden sonra, ikinci beytin kafiyeleri sesli harfle bitecekse, daha kalın olmalı, yahut sessiz harfle bitmeliydi. Dedim ya bütün bunları üstad benden çok iyi bilir, elbette bilir. Fakat şimdiden söyleyeyim ki herhalde tenezzül etmediğinden değil, belki daha ziyade bilgisini tatbik edememesinden.

Lise kitaplarına henüz girmemiş olan kafiyeler: Kafiyesizliğin kafiyesidir. Şair efendinin paletinde, bu bahiste, sayısız imkânlar vardır ki bu imkânları bizim genç ve orta yaşlı ve «kafiye» düşmanı şairlerimiz gayet kısır, gayet berbat kullanıyorlar.

Bendenizce, şiir tekniğinde, vezin, kafiye —bütün çeşitleriyle— ve stilizasyon —yine bütün çeşitleriyle— imkânlarını, hiçbirini afaroz etmeden kullanmak lazım.

Şimdi asıl, bendenizi, diğer, hiç olmazsa bizim şairlerin birçoğundan ayıran bir telakkiye geliyorum. Nazım Hikmet kulunuz, eninde sonunda, nihayetülnihaye, esas, tatmin edici unsur olarak muhtevayı ele alırım. Yani işe muhtevadan başlarım. Bu muhtevanın üstüne şeklin tesiri olmaz değil, elbette ki olur. Fakat hareket noktam muhtevadır. Bundan dolayı da, muhtevama en uygun teknik unsurları, şekli bulmak isterim. Bu uygunluk derecesine göre de şiir iyi, yahut kötü çıkar. Ah, bütün mesele burda. İşte Yahya Kemal'in deminki beceriksizliği de burdan geliyor.

İnsanın evvela söylenecek sözü olacak; yani 18'inci asır şairlerinin, bu tabir ve tarif sizin, ilhamı... Sonra bu söz söylenmeye değer olacak, sonra bunu en uygun, en mükemmel kalıba döküp, o kalıbın mukabil tesirinden de faydalanarak söyleyecek. Yani sahici, okunmaya değer ve «Bu yazılmasaydı yazık olurdu» denilecek şiiri döktürmek çok zor iş. Ben kendi payıma bir iki iyice şiir yazdımsa, bunların hepsinin muhtevasını önceden iyice pi-

şirdim, sonra en uygun şekillerini, ne çeşit kafiye ile, ne çeşit vezinle yazılacağını, uzunluğunun aşağı yukarı ne olabileceğini, dilinin, edasının, çeşnisini peşinden kestirmeye çalıştım, yani çok zor bir mesaiden sonra işe koyuldum. Bundan dolayı da şiirlerim, maalesef gayet azdır. [130]

6

O halde şiir, konkre-insan şairin, (en geniş anlamıyla) şiir tekniğini kullanarak cemiyet ve tabiatın, yani konkre çerçevesinin kendi üzerindeki tesirlerini tesbit etmesidir. Bu tesbit keyfiyeti konkre-insan şairin kabiliyetine göre (biyolojisinden tut da genel kültürüne kadar) derece derece muvaffak, yani sanatkârane olur...

Bir noktaya daha işaret edeceğim. Şimdi bir moda var: şiir bir anın tesbitidir, diyorlar. Bu çeşit dar, tek taraflı iddialardan çekinmek lâzım. Şair bazan bir anı tesbit eder, bir anlık intibaını şiirleştirir, bazan da bütün bir ömür parçasını, bütün girift intibaları, düşünceleriyle ifade eder. Zaten unutmamak lâzımdır ki, bir anlık intiba denilen şey, öyle mücerret bir an değildir. O anlık intibaın içinde geçmiş binlerce anın intibaı vardır. Yine meselâ, şiirde resim olmaz, musiki olmaz falan diye lâkırdılar ediyorlar. Bu gibi iddialar çocukça (en hafif tabiriyle) sözlerdir. «Ahmet açtı kapıyı» derken dahi bir resim çizmiş oluruz. Ve satırlarda kelimelerin yerini araştırırken «Süleyman efendiye yazık oldu» diyecek yerde «Yazık oldu Süleyman Efendiye» demekle musikiyi atamayacağımızı isbat etmiş oluruz. [131]

7

Yeni şiir mütemadiyen ilerleyen, sükûnu reddeden,

hareketi şiar edinen, hareketin, tezatların vahdetinden vücuda geldiğini bilen bir görüş zaviyesine maliktir. Bundan dolayı onun bugünkü dostları yarın düşmanları olabilir... [132]

8

Şiirde mürekkeb, diyalektik realizme ulaşmak istiyorum... Realiteyi bütün mürekkebliği, mazi, hal, istikbal unsurlarıyla ve hareket halinde veren bir realizm. [133]

9

Yazılarımda umumiyetle, topyekun muayyen «ölçü» ve muayyen «şekil» yok. Fakat ölçü ve şekil var. Hem de bana göre, tecrübelerime göre; umumiyetle, önceden tesbit edilmiş muhtelif hece ve aruz vezinlerinin yahut bunların müstezatlı tarzlarının ölçü ve şekillerinden daha ince hesap edilmesi daha ustalıkla kullanılması lâzım gelen bazan bir lastik gibi uzayıp kısalması kolay, bazan demir bir çember gibi mahdut ölçü ve şekiller... Ne hece vezni, ne aruz, hem «hece vezni» hem «aruz», hem de onlardan başka bir şey, hem de bunların hepsinin âmâli erbaa ile değil müsellesatı kereviye ile birleşmelerinin meydana getirdiği sentetik netice. Hem melodi, hem armoni. Hem kafiye, hem kafiyesizlik, hem «mısraı berceste», hem «kül». Hem solo keman hem orkestra, yani bütün bu mürekkebliği ve bütün hareketile, mazisi, hali ve istikbali ile realiteyi ve o realite içindeki faal insanı «iç» ve «dış» âleminde aksettirmesi lâzım gelen şiire uygun dinamik şekil ve ölçüler... «Bütün bu söylediklerin bir sürü mücerret lâf» diyecekler... «Senden ölçü ve şekil sorduk; 6-5, 7-7, failâtün, failâtün, gibi hudutları çizilmiş çerçevelerin var mı dedik» diyecekler... Öyle ise, bende

onlar yok.. Fakat ben onlardan daha mürekkeb, daha yüksek bir şekle ve ölçüye, hareket ve değişme halindeki çerçevelere ulaşmak istiyorum.

Benden evvelki hececilerden edebî teknik telâkki itibarile bu suretle ayrılıyorum. Fakat benden evvelki hececilerle bir müşterek tarafım var gibi geliyor. Onlarda da bende de ışık ve vuzuh daima ön planda gelmiştir.[134]

10

Türkçenin şiirde en büyük hususiyetlerinden biri de, bu dille en çok heceli mısraların yazılıp kolayca okunabilmesidir. Benim yaptığım teknik denemelere göre yirmiden fazla heceli mısralar, hem ahenklerinden kaybetmeksizin, hem gayet kolaylıkla okunarak Türkçe şiire büyük bir hususiyet verebilir.

Türkçenin yalnız ve uzun ve kısa hecelerden mürekkeb bir dil olmaması onun aynı zamanda, «eğer tabir caizse, yuvarlak hecelere sahib bulunması yukarıda söylediğimi kabil kılmaktadır. Daha doğrusunu isterseniz, Türkçede hece yok, kelime vardır. Uzun kelimeler, kısa kelimeler ve yuvarlak kelimeler. Hele Türkçedeki «R» yok mu? Bu bir tekerlek gibidir. En uzun ve ağır cümlelerin altına girerek onları, her halde İstanbul tramvaylarından çok daha fazla bir süratle yürütürler.

Arab ve acem tesiri Türkçeye uzun ve kısayı getirmiş, kaynağından gelen vetire ise ona yuvarlaklığını veriyor. Ve bu üç unsurun birleşmesi bilhassa İstanbul şivesi denen şeyi yaratıyor.

Türkçe şiirde ne hecelerin sayısını, ne de uzunluk ve kısalıklarını ele alarak bu dile uygun bir ahenk temin edilemez bence. Türkçede yukarıda da söylediğim gibi, ahenk bakımından, kelimeler vardır. Ve şiirin mimarisi kelime denen bu çeşit çeşit taşlarla kurulmalıdır. Aruz,

yalnız hecenin uzunluğunu, kısalığını ele alır. Hece hesabı hecenin sayısını sayar. Yani birisi dildeki acem ve arab tesirlerine dayanır, öbürü ise dilin kaynağını, bilhassa bunu, gözönünde tutar. Bu bakımdan her iki vezin de tek taraflıdır. Hattâ bundan dolayı bugün hece vezniyle yazan şairler, bu tek taraflılıktan kurtulmak için aruz vezninin kısa ve uzun heceye dayanan ahenk unsurundan da, hece vezni çerçevesi içinde, istifadeye mecbur kalıyorlar.

Halbuki işi olduğu gibi görmek lâzımdır. Şiiri basit bir melodiden, mürekkeb bir armoniye yükseltmek için gerek sayı gerek uzunluk bakımından heceyi değil birer vahdet halinde kelimeyi ele almak icabediyor bence. Bu bakımdan yapılacak denemelerin çok faydalı olacağını sanıyorum... [135]

11

Memleketimin 1941 senesindeki insanlarını mazileri, halleri ve istikballeriyle ve aralarında münasebetlerle neden doğrudan doğruya roman, hikâye, nesirle değil de şiirle yazıyorum? Çünkü şiir silahıyla yapılacak muhasebe çok daha geniş meseleleri çok daha kısa belki teferruatsız fakat kuvvetle ana hattında toplu olarak vermek gibi bir imkâna sahiptir. Bu imkândan şiirin istifade etmemesi kendi kendini kısırlaştırması, faaliyet sahasını daraltması demek olur. 2 — Gelelim ikinci meseleye yani, hitabetli şiir meselesine. Elbette ki bugün bu tarz şiir birinci plâna gelmiştir. Fakat Kemal, hitabetli şiir günün meseleleri ile sıkı sıkıya alâkadar, bilfiil pratik üzerinde günü gününe müessir olması da lâzım gelen bir tarzdır. Benim içinde bulunduğum hapishane şartları ve neşriyat imkânları dahilinde yazacağım hitabetli şiirler bugün ancak iki üç kişinin okumasına arz edilebiliyor.

Binaenaleyh bu sahada sarf edeceğim emek yerine, yarın gündelik meseleler başka şartlara girdikleri zaman da okunacak, hem bugünü anlatacak, hem o gelecek günler için faydalı olacak yazılar yazarsam sarf edeceğim emek daha yerinde olur kanaatindeyim. Dışarda olsam **O Duvar**'ın çok daha mükemmellerini derhal yazıp sahaya sürerdim ve bugün bundan başka yapılacak iş yok derdim. Fakat hususî hapislik şartları beni bugün bu işten alıkoyuyor ve tesirleri daha devamlı, özleri daha derin yazılar yazmak imkânını veriyor. Bütün bu sözlerden şiirde, hattâ lirik aşk şiirinde hitabet unsurunun lâzım olduğunu inkâr ediyorum zannetme. «Hitabet» unsuru şiirin ayrılmaz bir unsurudur. Ve elbette ki bu yazıda da o unsuru bol bol kullanmağa çalışacağım. Eğer son senelerde bu unsur bende bir hayli miktarda ikinci plâna gitmişse herşeyden evvel bunu evvelâ: bu unsuru besleyen şartlardan —yani ilk önce neşret imkânından uzaklaşmış olmamla— biliyorsun ya İstanbul'da bu imkâna biraz sahip olunca orada yazdığım şiirlere —destanlar ve ayetler dahil— derhal hitabet unsurunda dahi yeni sesler ve imkânlar aramak yolunda bulunmaklığımla kabili izahtır... [136]

12

— Ne tuhaf. Şiirde her şeyden çok bu dizeler hoşuna gitti. Oysa şiirin en güçsüz yanlarıdır onlar. Herkes yapabilir böyle şeyleri. İşte bütün ömrümce korktuğum şey budur. Şiirin, bu gibi gözalıcı şeylere başvurmaksızın etkili olması gerekir. Güzel bir kadın bacağında ince saydam bir naylon çoraba benzetilebilir bu. Çorap bacağın güzelliğini belirlemeli, fakat kendisi görünmemelidir. Az önce Samed, çorabı gördü; demek yanıldım bir yerlerde. [137]

13

Hapisteyken, benim gibi mahkûm olan halk insanlarıyla yakınlaştım. Onlara şiirlerimi okuyordum. Önce saygıyla kulak verdiler bana, sonra, bu kadar söze ne gerek var? Daha kısa yaz, dediler. Şimdi yeniden geniş bir topluluğa okuyabilirim şiirlerimi. Şiirin tüm biçim ve olanaklarından yararlanmak gerekir.[138]

14

Şiirde bizim anladığımız mânada bir serbest nazım var. Buna serbest nazım demek de doğru değil ya, mesele adında değil, yani şiirde yaptığımız ve bugün bir çok genç şairler tarafından üzerinde işlenen ve yeni yeni imkânlara yol açan bir teknik var. Bu, ana hattında —şekil bakımından ne yaptı? Yani mesele şahsen beni hangi zaruretler bu yeni şekle getirdi? Şüphesiz ki, yeni ve hiç olmazsa o zamana kadar Türk şiirine girmemiş bir muhtevayı işlemek zorunda kalınca, yeni şekil aramak zorunda kaldım. Bu bütün iddialara rağmen Mayakofski'nin şekli değildi, yahut hiç olmazsa, sadece Mayakofski'nin ve umumiyetle Rus serbest nazmının şekli değil, ondan aynı zamanda başka bir şeydi. Bu bahsi uzun uzadıya konuştuğumuz için tekrar üzerinde durmuyorum. Benim anladığım mânada serbest nazım, ne bir reformdur, ne de bir anarşi, bir revolüsyondur. Yani ne eskinin ıslâhı, ne de bütün kıymetlerin top yekûn inkârı. Bu bakımdan, meselâ kafiyeyi— sırf şekil meseleleri, konuştuğumuza göre, meselâ halk şiirinin, hattâ divan şiirinin ahenk unsurlarını, şiirde resmi, kokuyu falan filân top yekûn inkâra gitmedim. Çünkü muhtevada da muhtelif sınıfların beşer tarihindeki ileri hamleleri sıralarında bilhassa, getirdikleri kıymetleri nasıl inkâr etmiyorsak ve hattâ Mark-

sizmin nazarî kaynaklarını sayarken nasıl Alman felsefesi, Fransız sosyolojisi ve klâsik İngiliz ekonomi politiği diyorsak, yani iki burjuva ve bir küçük burjuva kaynağı işaret ediyorsak, yeni muhtevamızın yeni şeklinde de elbette ki top yekûn inkâra sapmıyacaktık. Fakat bu eski kıymetlerde sadece bir ıslahat yapmak da değildi. Çünkü muhtevamız Revolüsyonerdir, eski kıymetlerin ıslahıyla değil, diyalektikman yeni bir keyfiyete sıçramasıyla, inkılâbıyla gerçekleşmiştir. Bütün bu malûmu ilâm kabilinden şeyleri şunun için yazıyorum: şiirde yaptığımız şeyi roman ve hikâyede de yapabiliriz. Meselâ, eski şiirde ahenk, vezin, kafiye birinci derecede şekil unsurlarıdır. Biz bunları inkâr etmedik ama yerine göre plânlarını değiştirdik, bazan öne aldık, bazan arkaya... [139]

15

Tabir caizse bence **Ansiklopedi**'deki her «insan» bir tek şiirin bir tek mısraıdır. Ve benim mısra ve şiir telâkkime göre teker teker mısraların bir araya gelmesi bir hesap yekünü değil, bir cem ameliyesi değil, bir cebir, bir yüksek riyaziye meselesi birbirleriyle iç rabıtaları olan ve bir araya geldikleri zaman yeni bir keyfiyet meydana getiren bir kuruluştur. Yani: meselâ eski şiirlerimden herhangi birinde nasıl bazı mısralar silik, bazı mısralar parıltılı, bazı mısralar sessiz, bazıları sesli, bazı mısralar tek heceli, bazıları otuz heceli ise ve nasıl bu ayrı ayrı kıymetlerdeki mısraların bir araya gelmesi şiir denen yeni bir keyfiyeti, meydana getiriyorsa **Ansiklopedi**'de de her insanın hayatı, bazıları basit bir mezar taşından farksız, bazıları daha teferruatlı, bazıları sadece o insanın düşünceleriyle hayatını vermek, bazıları bunu muhitiyle, anlatmak suretiyle bir araya geldikleri zaman yeni bir keyfiyeti, bir tek şiiri, bir tarihî devrin ana çizgilerini,

insanlarını anlatıp veren ve telâkkime göre şiir hudutları içinde kalan vesikalar olacaktı. Yani meselâ, aklıma ilk geleni söylüyorum, **Güneşi İçenlerin Türküsü**'nde: **«bu bir türkü»** mısraı tek başına mütalaa edildiği zaman nasıl «yok»sa, buna mukabil meselâ, Yahya Kemal'in her mısraı tek başına «mevcut» ise, fakat buna mukabil bu her mısraı tek başına mevcut şiirlerin imkânı dar, halbuki öteki prensibin imkânı geniş ise **Ansiklopedi**'de de teker teker alındığı zaman ordaki insanların bir çoğu «yok» tur. [140]

16

Çağdaş şiirin görevi, buğday tarlalarının ve sanayi kuruluşlarının görevlerinden pek az farklıdır. Şiir de onlar kadar önemlidir. Bir zamanlar eski Yunan'da ve benim eski zamanlar Türkiyem'de böyleydi bu. Fakat sonradan, başka toplumsal koşullarda, yaşamsal bir gerekliliğin zoruyla şiir, yapacak bir şeyi olmayan insanların oyuncağı oldu. Şimdiyse tarihsel gelişimin diyalektiğinin sonucu olarak şiir, yine başlangıçtaki rolüne dönüyor.

İkinci düşüncem şu: Şiir sadece bir gereklilik değil, çağdaş toplumumuzun en devrimci ilkelerinden biri; insanı, onun ruhunu ve sonunda insandaki temel değişimleri öğrenmenin en etkin aracıdır. İnsanlığın teknik gelişimi son on yıllarda gerçekten fantastik bir boyuta ulaştı. Hemen en yakınımızdaki gelecek on yıllarda, örneğin şu sigarayı altına çevirebilmemiz olanağını sağlayacak siklotronların ve diğer araçların buyruğumuz altında olabileceğini var sayabiliriz. Fakat yine de insan ruhunu değiştirmenin sigarayı altına çevirmekten çok daha güç ve karmaşık olduğuna inanıyorum ben. İşte Yannis Ritsos'un sözünü ettiği, şiirin bu kesinlikle belirlenemez yanı, alışkanlığıdır ki şiire insanı değiştirmede kesin bir biçimde

yardım eden bir olgu olarak ortaya çıkar. Çünkü şiirin bu yanı, denebilirse bugünün insanının ruhunda henüz açıklanmamış, belirlenmemiş, istem dışı kalan yanlarına yanıt olur. Şair, doğallıkla, tüm başkaları gibi insandır. Fakat o, salt gerçekliği somut biçimde aydınlatmak değil, geleceğin kokusunu duyumlamak olanağına da sahiptir. Onların özellikle bu yeteneği insan ve toplum üzerinde etki yapabilir...

Çağdaş şair nesnel olanı seviyor, bu bakımdan çağdaş şiirin kendine özgü bir özelliği de, dolaysızlığı ve somutluğudur. [141]

17

... Anlamsız abstre şiirlere, hele şairlere gelince; hayattan, anlamdan hangi nedenlerle kaçtıklarını bildiğim için yüreksizliklerine üzülüyorum. Kendilerine acıyorum ama ayıplamıyorum. Her şairin mutlaka sapına kadar da yurttaş olması mümkün değil... [142]

Roman ve Hikâye

1

Roman meselesine gelelim. Evvelâ şunu bilirsin ki roman denilen edebî verim üç dört asırlık mazisi olan bir şeydir ve kemâlini bilhassa on sekizinci asırdan sonra, on dokuzuncu asır başlangıçlarında bulmaya başladı ve hâlâ devam ediyor, gelişiyor, yeni yeni imkânlara sahip bulunuyor. Bu da gösteriyor ki roman denilen edebiyat çeşidinin ortaya çıkması için insanların arasındaki münasebetlerin bir romanda hikâye edilecek kadar muğlak

bir hale gelmesi lâzımmış. Romanın en üstünkörü, en umumi tarifi —bence— şöyle olsa gerek: Roman insanların birbirleriyle ve tabiatla olan münasebetlerinin mümkün olduğu kadar geniş ve derin bir surette, bir yahut birçok sahalarda, sanatkârane hikâye edilmesidir. İnsanların arasında ekonomik münasebetlerden tut da bu temel üstünde yükselen başka sosyal münasebetlerden en muğlak ruh münasebetlerine kadar bir yığın ilgi ve münasebet vardır. İki kişinin arasındaki bir sevda macerasını hikâye eden bir roman dahi —eğer realistse— dolayısıyla o insanların yaşadıkları cemiyetin hikâyesini bir inikâsla anlatıyor demektir. Meselâ, bugün Türkiye'mizde bir köylü kızıyla bir köylü delikanlısının arasındaki aşkı realist bir görüşle hikâye eden bir romancı, dolayısıyla Türkiye'mizin muayyen bir muhitindeki köy münasebetlerini de hikâye ediyor demektir. Çünkü aşk gibi değişmez ve her yerde bir ve aynı sanılan bir münasebet dahi hakikatta değişen ve dolayısıyla muhitinin şartlarıyla tayin kılınan bir münasebettir.[143]

2

Roman, muayyen bir sosyal münasebetler inkişafının verimidir. Bana öyle geliyor ki, roman ve hikâye nasıl kendilerinden önce olan şiirden faydalanmışlar, fakat yeni bir keyfiyet olarak taazzuv etmişlerse, bugünkü sosyal şartların gelişmesi de, romandan, şiirden, hikâyeden, senaryodan filan faydalanacak olan, fakat yepyeni bir keyfiyet halinde ortaya çıkacak yeni bir yazıyla sanat tarzını gerçekleştirecektir.[144]

3

Romanda: 1 — Bütün maddî ve manevî nesneler gibi

roman denilen şey de inkişaf halindedir ve onun inkişafı da diyalektiktir. Fakat roman denilen hadise üstyapıya ait olduğu için ondaki inkişafı, kemmî terakümü, teknik ve istihsal kuvvetleri sahasında olduğu gibi, temeldeki hadiseler gibi riyazî bir katiyetle her an tesbit edemeyiz. Ve temelde inkılâp gecikebilir ve birçok üstyapı bakayası gibi roman hattâ eski şekliyle bir müddet devam edebilir de. Ama bizim vazifemiz, bu işte faal olmak ve romanın inkişafına şuurlu olarak müdahale etmek ve günü geldiği zaman inkılâbını gerçekleştirmektir.

2 — Romanda inkişaf, cemiyette ve onun temelindeki inkişafa tabi olarak gerçekleşiyor. Bundan dolayı roman, bizim roman, sahici roman, inen değil, çıkan roman, bir taraftan bütün münasebetleriyle insanı ve insanları ve o insanların içinde yaşadığı cemiyeti, bugün bütün tezatlarıyla, meeslâ bizde bizim cemiyeti yazacak. Bunu yaparken de, bizzat bünyesi bakımından, bir tasnif kullanmağa mecbur olacak. Yani bugünkü insanların birbirleriyle ve tabiatla münasebetlerini aksettirirken bunların insan ve insanlar kafasındaki in'ikâsının çeşitli taraflarından bazılarını, realitede olduğu gibi, ilk plana ve bazılarını, yine realitede olduğu gibi ikinci, yahut üçüncü plana alacak. Bizzat realitenin emrettiği bu tasnif ve tertibi yaparak da romana azamî vüs'atını ve derinliğini verebilecek. Kısaca ve pratik olarak konuşursak, meselâ romandaki şu veya bu insanın meselâ cinsî münasebete dair şu veya bu suretle psikolojisinde tezahür eden, hattâ şuur altına geçen düşünceyi, tezahürü, **onu basitleştirmeden, olduğu gibi, fakat ayarlı ve** VECİZ verecek, böylelikle de o insanla başka insanlar arasındaki daha esaslı münasebetlerin o insanın şuurundaki in'ikâsına daha büyük yer ayırabilecek ve bu usulle de insanların teker teker cemi ameliyesine maruz kalışlarından keyfiyetçe başka, bambaşka bir şey olan bütün bir cemiyet hayatının,

bir uzun, bir uzunca merhalesini meselâ, bir tek kitapta yazabilecek. Bu söylediklerim işi pratikleştirmek için verilmiş, kabataslak bir misaldir. Yine bu bakımdan, meselâ, röportaj unsurunun roman unsuru içine karışmasının birçok lüzumsuz kitap sayfasını ve uzunlukları ortadan kaldıracağını sanıyorum. Bunu şöyle şimdi, aklıma geldi de yazdım sanma, yazı sanatında kazanılmış, fakat malûm sebeplerden dolayı, edebiyat çerçevesinin içine kabul edilmemiş ve zuhurları bizzat o sahadaki tekniğin ve insan münasebetlerindeki gelişmenin eseri olan, gazetecilik, röportaj, muhabirlik filân gibi yazı tarzlarından, bilhassa bunların bütük hadiseleri en veciz kavrıyabilme imkânlarından romanda istifade etmek lâzımdır sanıyorum... [145]

4

... Yani roman, yeni bir keşiftir, icattır ve müthiş bir icat. Fakat elbette ki son icat değil. Romanı doğuran, geliştiren teknik, sosyal şartlar değişmektedir. Öyle sanıyorum ki yeni teknik ve sosyal şartlar, şimdiye kadar bilinmiyen —nasıl ki roman da vaktiyle öyleymiş— yeni bir kitaba geçmiş söz sanatını gerektirecek. Bunun ismi ne olacak, bilmem. Ama bu ne şiir ve çeşitleri, ne de hikâye-roman ve çeşitleri olacak, kemmiyet bakımından onların unsurlarını taşımakla beraber, keyfiyet bakımından başka bir şey... [146]

5

Bana öyle geliyor ki hikâye ile roman arasındaki fark kemiyette değil, keyfiyettedir. Hattâ değil yalnız büyük, küçük hikâye ve roman, bunlarla şiir arasındaki esaslı farklar da böyle. Zaten şiir ile diğer edebiyat nevileri arasındaki farkı böyle görmeğe başladığım için herşey-

den evvel bence bir kemiyet meselesi olan lisan meselesindeki ayrılığı kaldırmağa çalışıyorum. Şimdiye kadar ana hattında ayrı bir şiir lisanı —şiir hangi mektebe mensup olursa olsun esası değişmez— ve ayrı bir nesir lisanı varmış. Hele Türkçenin cümle kuruluşu hususiyetleri dolayısıyla fiilleri başa aldın mı, ortaya aldın mı şiir lisanı oluverirmiş. Nesir lisanının konuşma dilinden tut da ilim kitaplarındaki cümle turnürlerine kadar hudutsuz ifade imkânları olduğu halde şiir lisanı muayyen turnürlerin kalıbı içinde sıkışıp kalmış. Binaenaleyh şiir lisanına evvelâ nesir dili kadar geniş imkânlar vermek ve şiir lisanı, nesir lisanı diye mevcut ikiliği kaldırmak lâzım —Bu bir şekil meselesi... Şekli tayin eden muhtevadır, fakat muhteva tarafından tayin olunan şekillerin nasıl diyalektikman muhteva üzerinde müessir oldukları ve kemiyette de olsa değişen muhteva üzerinde nasıl bir muhafazâr, mürteci rol oynadıkları malûm.— Binaenaleyh şiir lisanıyla, nesir lisanı arasında fark gözetmezsek şiirle roman, hikâye arasındaki fark nerdedir, bunu bir misalle anlatayım: bir manzaranın resmini kara kalemle, sulu boya ile, yağlı boya ile, fotoğrafla, gravürle almak kabil. Bütün bu resim nevilerini yapan realist bir ressam realiteyi aynı **ebatta,** aynı **hacimde**, aynı **tablo cesametinde** aksettirebilir. Fakat yaptığı eserlerden biri yağlı boya, diğeri sulu boya, üçüncüsü kara kalem, ilâ ahiri olur. Binaenaleyh edebiyata gelelim. Roman da 300 sayfa olabilir, hikâye de 300 sayfa olabilir. Fark sayfalarda değil. Ama diyeceksin ki roman iki sayfa olmaz, buna mukabil hikâye bir tek, hattâ yarım sayfa da olabilir. Doğru. Bu **hattı asgari** meselesi resimde de vardı. Kurşun kalemle yapılan bir manzara resmini bir iki santimetre murabbaına sıkıştırmak mümkündür. Buna mukabil yağlı boyayı da minyatür usulü ile çalışan aynı manzarayı iki santimetre murabbaına sığdıramazsın. Fotoğrafa gelince o ay-

nı manzarayı yarım santimetre murabbaına da sokabilir.. Yani bu asgari hatlar, dikkat et azami hatlar değil, sırf nevilerin icrasındaki teknik hususiyetlerden gelir ve pratikte nadirattandır. Bir satırlık bir hikâye de olamaz sanıyorum. Olsa da, hattâ yarım sayfalık bir marifet diye bakılır ki resim için de bu bir marifettir. Yani ana hattında edebiyat nevileri arasındaki fark bence sayfa sayısından gelmiyor. Şimdi hatırlıyorum da, roman diye okuduğum, hem de beğenerek, hâlâ da beğeniyorum, 200, 300, hattâ 400 sayfalık eserler hakikatte hikâye imişler ve hikâye diye okuduğum 100, 150 sayfalık, hattâ, 75, 50 sayfalık eserler hakikatte romanmışlar. O halde romanla hikâye arasındaki fark ne? Bana öyle geliyor ki bu farkı meselâ, kara kalemle, yağlı boyayla, sulu boya ilâ ahıri arasındaki farka benzer. Ayrılıklarda aramak lâzım. Bu farklar bence nelerdir? Gelecek mektubumda yazarım. Bu usulü de sen çıkardın. Fena usul değil. Tefrika gibi oluyor. [147]

6

Geçen mektubumda, roman, hikâye, büyük hikâye, şiir filân gibi neviler arasındaki farklara dair aklıma gelenleri yazmış, sonunu getirmemiştim. Devam ediyorum: resimde kara kalem ile yağlı boya ve sulu boya ve sair çeşitlerin arasındaki farkı ebat ve mevzu yaratmıyor. Aynı ebatta, aynı mevzuu muhtelif resim çeşitleriyle işlemek kabil. Farkı her çeşidin o mevzuu verirken kullandığı teknik, renk, renk pırıltısı ve saire tayin ediyor. Meselâ: bir manzara resmi kara kalemle yapılırken renk yalnız siyah beyaz tonların imtizacıdır, bu iki zıt rengin vahdetidir. Bundan dolayı da teknik o manzarada bilhassa bu unsurları birinci plâna alıyor. Yağlı boyada renkler daha çok, sulu boyada aynı renk bolluğu var, fakat yağlı

boya gibi ağır değil, hafif ve saire... Şimdi bu misali edebiyata getirirsek bana öyle geliyor ki aynı mevzuu **romanda** birçok kalın hatların kuvvetle inkişafı ve mimarisi demektir. Halbuki hikâyede bir tek kalın hat etrafında ince çizgilerin sarmaş dolaş olmaları var. Bundan dolayı mesele sayfa çokluğunda değil, tek kalın hattın mimarisiyle kurulan mevzu —ince çizgiler yukarıda söylediğim gibi mevcut olabilir— kaç sayfada işlenirse işlensin hikâyedir. Buna mukabil birçok kalın hatların —incelerde yine olabilir— mimarisi ile kurulan aynı mevzu aynı sayfa içinde de olsa —bu sayfa miktarının bir asgarî haddi vardır elbette— romandır. Burada bir nokta var. Birçok hikâyelerin aynı mevzu etrafında toplanmış da olsa bir araya gelmeleri roman olmaz. Romandaki kalın hatların ana vakaların çokluğu basit bir cem ameliyesi neticesi değildir. Roman ayrı keyfiyette bir vahdettir. Bu ölçüye göre —tabii şimdi şöyle üstünkörü tesbite çalıştığım— mikyasa göre Reşat Nuri'nin **Çalıkuşu**'su bir büyük hikâyedir. **Kızılcık Dalları** da keza. Halbuki Şolohof'un meselâ **Sakin Don** kitabı **bütün ciltleriyle** romandır. Yalnız birinci ciltten ibaret kalsaydı —cilt bölümü biraz da teknik bir bölüm olduğuna göre— büyük hikâye olarak kalırdı (Halbuki bu birinci cilt üç yüz bu kadar sayfadır.) [148]

7

Esasa, prensip meselesine gelince:

A — Eserin bir büyük hikâye olarak başlandığı ve bu şekliyle öyle kalmağa mahkûm olduğu görülüyor. Bir büyük hikâye olarak, sayfa dozunu da ayar etmek şartıyla, muvaffak bir eser, sana lâyık gördüğüm, senden ümit ettiğim bir eser başlangıcı ve hattâ ilerleyişidir. Fakat ilk romanın değil. Hattâ ilk roman başlangıcı ve ilerleyişi dahi değil. Ama bunu üç yüz sayfa yazarsın ve say-

fa adedine bakıp bir roman derlermiş, o başka... Nice nice büyük hikâyelere roman diyorlar. Hattâ geçen harp sonu Fransız edebiyatında, meselâ, küçük hikâyeyi iki yüz, dört yüz sayfaya şişirerek roman dedikleri oldu. İstitrat kabilinden şunu da kaydedeyim: Piraye'nin gördüğü telâş, eseri roman diye okumağa başlamasındandır. Eğer hikâye diye okusaydı, telâşı görmeyecekti. Ona sordum, «Peki senin beğendiğin o Çin'e dair romanda da böyle telâş var mıydı?» «Vardı» dedi. «Meselâ, Şolohof'ta bu telâş yok» dedi. «Elbette» dedim, «Şolohof'un **Uyandırılmış Toprak**'ı romandı. Pearl Buck'ın Çinli **Ana**'sı hikâyeyi zorla roman yapmaktı da ondan...»

B — Konkre konuşalım: roman, hikâye, küçük hikâyedeki müşterek vasıflarından biri de merakla okunabilmesidir. Merakla, sonu ne olacak diye okunmayan eser ne romandır, ne hikâyedir. Binaenaleyh **Sağırdere**'nin merakla okunması onun lehinedir, fakat onu roman yapan hususiyet değildir.

C — Bir mektubumda demiştim ki: romanla hikâye arasındaki fark sayfa sayısında değildir, fakat onların kuruluşundandır, üremesinden, nescindendir. Kalın hatlar, ince hatlar meselesini nesç, örme imajı ile tarif daha sarih olacak. Şimdi kanaatimce **Sağırdere**'nin roman nescine, örgüsüne malik olabilmesi, böyle örülebilmesi için neler lâzımdı:

1) Vahid, Nail kabilesi içindeki aynı kabileye mensup muhtelif sosyal durumlardaki fertler arasında düşmanlıklar, ayrılıklar, iğbirarlar, maddî temelleri ve ruhî tahlilleri ile Mustafa, Bahar, Vahid, Ayşe aşk münasebetleri, Vahid-Nail kavgası kadar birinci plânda bulunacaktı... Hırsız İsmail ilk yapraklardan itibaren bizi alâkadar ediyor. Aynı alâkanın, hattâ çok daha kuvvetlisini Vahid-Nail kabilesi içindeki ihtilâflara karşı duyacaktık. Yani bu hat bir kalın hat olarak işlenecekti. Ve bize bu

sadece vaka olarak Nail'le Vahid'in arasındaki bir **kız** meselesinden çıkan bir unsurla gösterilmiyecekti. Bu kalın hattın inkişaf etmemesi, bu ailenin bu hususiyetleri hakkında sadece bir iki satırla izahat verilmesi onu ince yardımcı bir hat haline sokuyor. Ve **Sağırdere**'ye büyük hikâye örmesiyle başlandığını gösteriyor.

2) Şimdiye kadarki tefrikalarda eserin tek belkemiği alâka ve merak uyandıran tarafın temeli, kendinin de söylediğin gibi, cinsî münasebetlerdir. Bu temelin yanında aynı ailenin muhtelif dalları arasındaki iğbirar, dargınlık ve sairenin inkişafı da eserin alâka ve merak uyandıran belkemiği olsaydı iki belkemikli, iki kalın hatlı **Sağırdere** romana biraz daha yakın olurdu. Kaldı ki senden beklediğim roman dört beş belkemikli, dört beş merak ve alâka unsurlu hakiki romandır.

3) Eğer **Sağırdere** roman nesciyle dokunsaydı, Vahid-Nail-Mustafa münasebeti de Mustafa'nın ruh haletlerindeki değişiklik bütün amilleri ile kuvvetle işlenecek ve bu muayyen bir köy ailesine mensup çocuğun arkadaşı Vahid'i ispiyonlamağa kadar varan ruhî haleti büyük bir facia olarak değil, belki, fakat meraklı bir vaka olarak önümüze konacaktı.

4) Bak meselâ, fevkalâde enteresan bir telefon hadisesi var — bu büyük hikâyede, büyük hikâye örmesinde, nescinde, ilk defa telefon eden köylü çocuğu o çerçeve içinde senin yaptığın gibi verilir. Fakat bir roman nesci örmesi için o telefon hadisesi hiç de o kadar incecik, hatıra kabilinden çizilecek bir çizgi değildir. Üzerinde hatıra olarak değil, vaka olarak durulması lâzım gelir.

5) Eser tam bir büyük hikâye nesciyle o kadar mükemmel ve bütün şartlarını cami olarak kurulmuştur ki, Piraye'nin birçok şey öğrendim dediği mahallî hususi-

yetler, vergi münasebetleri filân organik olarak esere girmemiş, büyük hikâye tekniği ile fonda kalmıştır. Meselâ: roman nescinden ferfene yiyen kızların ferfene yemeleri bir vakadır, etrafıyla anlatılır. Bu hususta sadece istitratla izahat verilmez. Senin kurduğun büyük hikâye nescinde ise senin yaptığın gibi ferfeneyi de başağalık, yarenlik meselelerini öyle istitratla vermek çok doğrudur, hikâye örmesinin icabıdır.

6) Velhasıl **Sağırdere**'nin bu haliyle roman olabileceğini zannetmiyorum. Mükemmel bir büyük hikâyedir. İsterse dört yüz sayfa olsun.

En bariz taraf, en güzel hususiyet muhaverelerdeki üslûplaştırmadır. Muhaverelerin edası fevkalâde, tebrik ederim. Çankırı köy konuşmasını mükemmelen taklide, meddahlığa düşmeden vermişsin. Bu büyük bir zorluğu yenmektir. Aşkolsun.

Aklıma gelmişken şunu da söyliyeyim: Çehof, Tolstoy, Gorki, Şolohof gibi köy edebiyatına büyük eserler vermiş insanların en mühim hususiyetlerinden biri de, köylüde de, okumuş yazmış bir münevver gibi başka tezahürlerle, fakat o derinlikteki ruhî buhranların, psikolojik derinliklerin, hattâ çok kere münevver küçük burjuvaya nazaran daha mürekkep olarak mevcudiyetini anlamaları ve bize bunu anlatmalarıdır... Bence köylü, muhtelif tabakasıyla ruhî haletleri hiç de basit olmayan bilâkis çok mürekkep ve derin ruh haletleri geçiren bir insandır. Bilhassa bu tarafa basman lâzım gelir. Bizim edebiyatımızda köylü bir satıh olarak verilmiştir. Derinliğe inilmemiştir. Fransız edebiyatında ise köylü yalnız küçük mülkçülüğü üzerinde durulan bir adamdır. Halbuki Tolstoy Rus köylüsünü toprakla olan bağının bütün ruh tezahürleri ile vermeğe çalışmıştır. Tevekkeli değil onun için «köylüyü en iyi tanıyan Kont» dememişler...

Sende de köylünün cinsî münasebetlerdeki ruhiyatı gitgide inkişaf ediyor. Bunun üzerinde çok durduk. Fakat bunun kadar, hattâ bundan çok enteresan diğer taraflarını aynı kuvvetle vermeğe çalışmalısın.

Üç tefrikadan aldığım kanaatle **Sağırdere** böyle kalabilir. Güzel bir büyük hikâye olur. **Sağırdere**'de de nesiç değişir, aynı insanlar aynı vakayı roman örmesiyle yaşarlarsa, roman olur. **Sağırdere**'nin roman olabilmesi için bence gölgede kalan hadiselerin de kuvvetle güneşe çıkması lâzımdır. Bunu sonradan romanın seyrinde çıkarırım dersen olmaz. Bilirsin ki mevzuubahs olan basit bir cem ameliyesi değil, ayrı bir keyfiyettir, bir dokumadır.

Bir iki teferruat meselesi daha: büyük hikâye için de lâzım. Kırk sayfa okuduk hâlâ köyün evlerini haricî biçimleri ile olsun tanımıyoruz. İnsanların nasıl giyindiklerine dair ise zıpka ve kasketten başka bilgimiz yok. Meselâ hayvanlar, sirkat hayvanlar, derede bir tekenin büyüklüğü müstesna öteki hayvanlar, yani köy hayvanları hakkında, büyük müdürler, sıhhatli midirler fikrimiz yok.

Anlıyorum ki **Sağırdere**'nin büyük hikâyelikten çıkmasına mani olan şeylerden biri de başladığımız romana benzememesi endişesidir. Haklısın... Çankırı köyleri hakkında hapishanede, sırf müşahede kuvvetiyle arka arkaya, birbirine benzemeyen iki roman yazabilmek çok müşkül iştir.

Ben senin yerinde olsam **Sağırdere**'yi aynı tempo ile bir büyük hikâye olarak bitiririm. Çünkü bizde şuurla büyük hikâye olarak yazılmış ilk köy eseri olur. Üzerinde de neşrettiğin zaman büyük hikâye dersin, kırk yılda ilk defa büyük hikâyenin ne demek olduğu anlaşılır.[149]

Kemal, Canım,

Küçük Balık geldi. Okudum. **Küçük Balık**'ın üzerine bütün saygı ve sevgimle saldırıyorum.

1 — **Küçük Balık** muvaffak olmuş mudur? Hayır!

2 — **Küçük Balık** muvaffak olabilir mi? Evet!

3 — **Küçük Balık** niçin muvaffak olmadı?

A) Çünkü, koyduğu ve halletmeğe çalıştığı ana meseleyi ya anlamamıştır, daha doğrusu bu ana meselenin ne olduğunun ya farkında değildir, yahut da farkında olduğu halde bu meseleyi birinci plâna alamamış, hikâyenin temeli, sürükleyici unsuru olarak, ikinci derecedeki meselelerden daha önce, daha ileriye koyamamıştır. Bundan dolayı da hikâyenin kuruluşunda baş aşağı, kökü havada, dalları aşağıda bir ağaç acaipliği vardır. Bundan dolayı da 150 sayfaya yakın bu büyük hikâyede sayfaların miktar itibarıyla dağıtılmasında birinci plânda olması lâzım gelen temel meseleye az, diğer meselelere çok sayfa verilmiştir. Ve yine bundan dolayı şahısların maceraları, ruh tahlilleri, keder ve sevinçleri ikinci, hattâ üçüncü derecedeki meselelerde bol ve çeşitli, temel meselede az ve çeşitsizdir.

B) Hikâyede temel mesele nedir? Ne olmalıdır? Bunu tesbit için evvelâ hikâyedeki meseleleri top yekûn sıralayalım.

1 — İstanbul'un 933 senesi konkre sosyal şartları içinde, esnaf, bilhassa senayi mektebi mezunu esnaf ve yarı-proleter muhitlerinde cinsî münasebetler, değişen örf ve âdetler. 2 — Yine aynı sosyal şartlar içinde esnaflarla esnaflar, bu esnaf tabiri yerine burada zanaatkâr tabirini kullanmak daha doğru galiba, evet zanaatkârlarla zanaatkârlar, zanaatkârlarla toptancılar, zanaatkârlarla fabrikalar arasındaki iktisadî münasebetler ve bu mü-

nasebetlerin üzerinde yükselen sosyal, psikolojik hadiseler. 3 — Aynı sene içinde, senayi mektebi mezunu ve her nedense kadınlara güvenmeyen bir delikanlının ibretli macerası.

C) İmdi, ana mesele nerdedir? Hikâyeyi hangi meselenin inkişafı ve akışı üzerine —ana hattında— kuracağız ki hikâye meraklı ve sürükleyici ve orijinal bir «Küçük Balık» hikâyesi olsun? Kanaatımca ana mesele benim 2 numarayla yukarda işaret ettiğim meseledir. Küçük balık, İsmail'dir, küçük balık Recep usta'dır, küçük balık Yahudi toptancının tezgâhtarıdır. Büyük balıklar malûm. Fabrikacı ve toptancı Yahudi. Biz **Küçük Balık** hikâyesinde evvelâ küçük balıkların büyük balıklar tarafından nasıl yutulduklarını bu yutulma seyrini merak ve alâka ile takip edecektik. Bu yutulmaya karşı koymak, çabalamak, yenilmek, yutulanların birbirlerine oyun oynaması vs. gibi hadiselerin psikolojik taraflarının derinliğine girecektik. O vakit büyük, önüne geçilmez bir facia okuyacaktık. Bu temel etrafında öteki meseleler, yine bu temelle alâkalı olarak inkişaf edecektir. 150 sayfayı ancak böyle bir temel sana lâyık bir surette doldurmağa müsaittir.

D) Halbuki, biliyorum sen hikâyenin ilk temelini, şemasını yaparken bunu «İki Arkadaş» diye yaptındı. Küçük bir hikâye olacaktı ve esasında kadın meselesi vardı. Sonra «küçük balık» fikri ta Çankırı'dayken eski şemaya eklendi. Bundan dolayı da bir taraftan birinci plâna geldiği halde hikâyede gelemedi. İşte bunun için de **Küçük Balık** muvaffak olamadı.

4 — **Küçük Balık** çok muvaffak bir büyük hikâye olabilir, dedim. Nasıl? «küçük balık» temelini birinci plâna alarak, Recep usta'yı, damadını, İsmail, toptancı Yahudi'yi ve hattâ fabrika patronunu, kupkuru değil, hadise etrafında ruhî facialarıyla işleyerek. O zaman Abdul-

lah —ki hikâyede en canlı ve reel tiptir— bütün azametiyle ortaya çıkacaktır. Aynı temel etrafında ikinci plânda işlendiği takdirde Adalet ve Semiha —unutma ki Adalet de, Semiha da gökten düşmediler, vaktiyle birer «küçük balık» olan aileleri vardı ve yutuldular. Onlar da yutulmuş küçük balıklardır.— «Küçük balık» birinci plâna alınırsa yukarda söylediğim ve şartlar içinde işlenirse, macera hattâ bir macera romanı merakıyla takip edilir. Emin ol Kemal, hikâye merakla okunmazsa hikâye değildir.

Şimdi biraz da lisandan konuşalım; Lisan lüzumundan fazla renkli. Teşbihlerin birbiri peşinden geliyor. Her iki üç cümlede bir **«gibi»**. Sonra **«rek» ve «rak»** lar da peşi peşine. Halbuki **Küçük Balık**'a ağırbaşlı facialarn rengi olan karakalem lâzımdır. Dırıltı ancak Abdullah'a yaraşır. O da boyalı değil, aydınlık ve ışıklı, esas renklerle yapılmak şartıyla. O zaman **Küçük Balık**'ın karakaleminde Abdullah'ın aydınlık ve temiz, karışmamış renkleri fevkalâde azametleşirdi.

Şimdi de bir iki teferruat: 1 — İsmail'in kadınlara karşı münasebeti sarih değil. Bütün hareketleri, hemen Adalet'le sokağa çıkışı, sinemaya gidişi, derhal icabına bakışı, —Ayşe anne hatırasının tesirine rağmen— mükemmel bir zampara olduğunu gösteriyor. Ben İsmail'in ayı yavruluğunu anlayamadım. Zaten bu tip yani kadın düşmanı tipi bir klinik vakası değilse bir sinema kahramanı tipidir. Velhasıl daha bir çok teferruat var ama bir prensip itibariyle, kuruluşun yanlışlığına kani olduğumdan bunların üzerinde durmıyacağım.

Şimdi : Bu muvaffak olmamış hikâyede muvaffak olan bir Kemal Tahir var. Nerde ve nasıl? Kemal Tahir bu hikâyede derine inmesini biliyor. Öyle küçük teferruatlarda öyle derin ruh haletleri tesbit ediyor ki, insan hem kızıyor —hikâyenin ters kuruluşuna— hem sevini-

yor Kemal Tahir'in büyüdüğüne. Bunları lâf olsun diye yazmıyorum. Öyle işler vardır ki lâf olsun diye yazılmaz. [150]

9

Tıpkı bunun gibi meselâ eski ve klâsik mânada roman ve hikâyede **FIKRA** mutlaka birinci plândadır. Ve hikâye ve romanın —tiyatro da dahil hattâ— değeri bir bakıma da fıkrasının kuvvetiyle ölçülür. Yeni şiir muhtevamız için —snopluk tarafları müstesna— mutlak olarak vezin, kafiye istibdatından kurtulmak nasıl bir zaruret olmuşsa, yeni roman vesaire için de fıkra istibdatından kurtulmak bir zaruret olacaktır.

Roman ve hikâye çok derin, geniş ve inkılâpçı bakımdan derecesine göre sosyal meseleleri ele aldıkça klâsik manasında fıkra istibdadından ve formalizmden kurtuluyor. Bak misalleri vereyim :

Dostoyevski'nin büyük romanlarında fıkra, Tolstoy'un ana ve baş romanlarınınkine nazaran çok daha birinci plândadır. Şu tercüme ettiğim **Harp ve Sulh** romanının bellibaşlı öyle klâsik mânada bir roman fıkrası olmadığı gibi hattâ bir finali bile yoktur. Gorki'nin **Ana** romanı da bir hayli fıkrasız romandır ve bir çok hikâyeleri de böyledir. Zola'da bile fıkra ikinci plândadır. Çehof'un birçok hikâyelerinde, hem de en muvaffaklarında fıkra yok gibidir. (...)

Demek oluyor ki fıkra unsuru bilhassa on dokuzuncu asırdan itibaren —Şolohof'ta meselâ son haddini bulmak üzere— ileri ve sosyal meseleleri işleyen muharrirlerde arka plâna gidiyor. Bu vakayı şuurla tesbit etmek ve yeni muhtevanın şeklini ararken bunu göz önünde tutmak lâzım. Fakat, sade bununla iktifa etmek, Mayakofski'nin Rus aruzunu kırmakla iktifa etmesi gibi bir ileri de

olsa, merhalede takılıp kalmak demektir. İkinci mesele, kılı kırk yararcasına ve bundan dolayı da çok defa enteresan olması için şişirilmiş karakter tipleri vermek kaidesinin roman için mutlak bir prensip olduğu meselesini münakaşa etmenin zamanı gelmiştir.

Tipi inkâr edelim demiyorum, ama yerli yerine koyalım ve şimdiye kadar romanda işgal ettiği sarsılmaz tahtından indirelim, o da bizim gibi bir fani insan, bir sahici insan olsun. Romanı mutlak olarak ne fıkra etrafında, ne de tipler etrafında kuralım. [151]

10

Ben akılda kalacak, ölmez tipler «yaratmak», yahut onları tesbit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini —muayyen bir devirde yaşamış ve yaşayan— vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum. Yani kitabı okuyup bitirdikten sonra aklında kalmasını istediğim ayrı ayrı insanlar değil, bu insanların aynasından memleketimin topyekûn —muayyen bir devirde ve inkişafı halinde— sosyal manzarasıdır. Bu meseleyi şimdiye kadar bilhassa romanlarda iki türlü halletmişler: Ya Balzak'la Zola'da olduğu gibi, birbiriyle ilgili, yahut ilgisiz müstakil bir yığın roman yazarak, yahut Tolstoy'da olduğu gibi dört ciltlik bir romanla. Bu sonuncusunda saha biraz daha dardır. Fakat ben şiirin imkânlarından istifade ederek bir tek kitap halinde —fakat aşağıyukarı aynı prensiplerle— bunu biraz başka bir taraftan ele aldım. Mamafi son zamanlarda roman için de bazı acaip kanaatlara vardım. Roman dediğin nesne muayyen bir tarihî inkişaftan sonra ortaya çıkıyor. Ve bugüne kadar henüz aynı keyfiyet içinde teraküm, tekâmül yapmıştır. Yani roman yeni ve daha yüksek bir şekle henüz inkılâp edeme-

miştir. Doğan ve doğmakta olan yeni insan münasebetleri, hattâ bunların fecri yeni bir şekli, daha yüksek bir keyfiyeti, yani roman unsurlarını içinde taşımakla beraber ondan ayrı ve daha yüksek bir edebiyat şeklini icabettiriyor diye düşünüyorum. [152]

11

Şimdi pratik olarak sana bir iki şey söyleyeyim: 1 — Mümkün olduğu kadar geniş realite parçalarını romanlaştırmak bugüne kadar, benim bildiğim, şu teknik usullerle yapılmıştır: Tolstoy'un **Harp ve Sulh**'ü. Burda bir memlekette, hattâ bir kıtanın bir kısmında, bir tarihî devir, ana hattında, hayatları birbirine muhtelif vesilelerle, bazen bu vesileler hayatta olduğu gibi gayet ehemmiyetsizdir, rastlayan birinci plânda on beş yirmi tipin bazen şayanı hayret ferdi psikoloji incelikleriyle ve çok uzun tarihî devirler için ve aşağı yukarı bütün sınıflar arasında müşterek ruh haletlerinin tesbitiyle yapılmıştır. Bu on beş yirmi tane ve birbirlerine rastlayan insanın etrafında ikinci ve üçüncü derecede on beş yirmi insan daha verilmiş ve kütle psikolojisi yine bu birinci ve ikinci derecedeki yığınla tipin hayat seyirlerinde rastladıkları vakalar içinde — meselâ orduda, harp esnasında, mütareke sırasında, ricat ve hücum sırasında, köyde, istihsalde filân inanılmaz bir berraklıkla belirtilmiştir. Sonra, o devrin hakim sınıfları arasında hüküm süren ruh haleti, felsefi cereyanlar, zihniyet vesaire de tespit edilmiştir. Bu bir usul. Ve zaten bundan dolayı Tolstoy'un bu romanına her iki manada, dünyanın en büyük romanı diyorlar. Sonra Zola'nın usulü var. O da bir tarihî devirde bütün bir memleketi bütün sınıflarıyla ve kendi anlayışına göre bir realizmle veriyor. Bunun için de bir aileyi, muhtelif kollarıyla almış ve bu ailenin birbirin-

den uzak ve yakın fertleri muntelif sosyal sınıflara mensup olarak göz önünde tutulmuş. Ve ayrı ayrı ciltlerde bu aile efradı etrafında kütle psikolojisi de verilerek ve yığınla başka tipler de işlenerek bir devirdeki Fransa yazılmış. Sonra, Şolohof'un ve Malro'nun kitapları geliyor. Şolohof'un **«Uyandırılmış Toprak'ı**, bir muhitte, bir muayyen tarihî devirde, o muhiti müştereken ilgilendiren bir büyük mesele etrafında ve o meselenin seyrini ön plâna alıp, alâkamızı bu mesele etrafında toplayarak ve teknik bağı bu meselenin seyriyle temin ederek yazılmıştır. **Sakin Don** isimli roman ise, teknik bakımdan **Harp ve Sulh**'a benzer. Malro'nun **Espuar, Ümit** isimli romanı ise, insanlar arasındaki bağlar ikinci plânda kalmak şartıyla, fakat insanların kendileri birinci plânda, bir tarihî devirde, bir memleketteki büyük bir aksiyonu bazen röportaj unsurlarını da kullanarak seyir halinde verir. Sonra bir de benim **Manzaralar** var ki, bunun üzerinde duracak değilim. Çünkü konuştuk malûmdur. Bütün bu usullerden başka bir teknikle, ki ne kadar başka olsa yine içinde mutlaka kendinden evvelkilerin canlı kalan ve kendisini hazırlayan unsurlarını taşıyacaktır. Nitekim ötekilerde de aynı hususiyet vardır, evet yeni bir teknikle, bir montaj usulüyle büyük realite parçalarını romana ve büyük, hattâ küçük hikâyeye sokmak elbette ki mümkündür ve sokulmalıdır. Yalnız, ne olursa olsun unutulmaması gereken bir şey var: eseri alâkamızı bir an için kaybetmeden ve sıkıntıya düşmeden okumalıyız. Yani, bir okuyucu olarak karın ve ben okuyabilmeliyim. **Çünkü en modern teknikle yazılmış da (olsa) bir eser için, bir amele olan karınla, bir ileri muharrir olan ben ölçüyüz.** Denemelerine hemen başla. Bunu yaparken neyi senden öncekilerden aldığını, neyi senden öncekilerin düşündüğünü ve neyi kendin düşünüp kendin ilk defa yaptığını iyice ve tam şuurla bilmek faydalıdır. [133]

12

Romanda şimdiye kadar elde edilen bütün başarıların temeline dayanmak, fakat diğer taraftan teknikte artık değişmez kaideler halinde putlaşan ölçülerin darlığını parçalamak, yeni ölçüler kurmak. Bir misâl vereyim: insanların hayatını en geniş bir sahada veren en büyük realist romanlarda dahi, hayatî değil, kitabî bir mantıkla inkişaf eden bir, yahut bir çok entrik vardır. Romanın haraketi bu suretle sanatkârâne zorlanmıştır. Bunu misâllerden biri diye söylüyorum. Mamafi, benim bilmediğim yeni romanlar da vardır ve onlar benim henüz bir tasarı halinde düşündüklerimi çoktan halletmişlerdir. [154]

13

Şu popüler roman popüler roman diye bir şey tutturmuşsun. Öyle şey yoktur. İyi roman, fena roman vardır. Gayet derin meselelerden bahseden, âli üslûpta yazılmış, yalnız sanat endişesi güttüğünü söyleyen romanlar vardır ki kötü romandır, polis hafiyesi romanları vardır ki iyi romandır. Tolstoy'un **Anna Karanni**ni, Dostoyevfskinin **Karamazof**ları, Balzağın bir çok romanları, Zolanın romanları, Şolohofunkiler, şu son günlerde okuduğum Amerikalı muharririn «Gazap Üzümleri» isimli romanı meselâ, bütün bunlar «popüler» roman dediğin nesne kadar heyecanla, merakla okunur. Yani iyi romandır. Ona karşılık «popüler» roman iddiasında olan «yani hareketli olacak, aşkü alâka, cinayet minayet olacak ve saire» esas bu —öyle romanlar vardır ki can sıkar okunmaz. İyi roman, kötü roman vardır. Kötü roman yazıp ben popüler roman yazıyorum demek, ancak roman yazmasını bilmeyenlerin lâfıdır. Halbuki sen roman yazmasını bal gibi biliyorsun. [155]

14

Roman ellisinden sonra yazılır, diye ortaya attığı ve çok söylenmiş lâkırdı hiç te doğru değil. Balzak ellisinden sonra roman yazmağa kalksaydı, galiba bir şeycik yazamazdı, çünkü ömrü vefa etmezdi. Roman her yaşta yazılır. Yeter ki insanın tatlı tatlı hikâye anlatmağa, bir bina kurmağa kabiliyeti ve söylenecek hikâyesi olsun. Bak meselâ ben hiç bir zaman romancı olamam, çünkü hikâye anlatmasını bilmem. Halbuki iyi bir romancı olmağı da pek isterdim. [156]

15

Roman deyince çeşitlisi vardır. Romantik roman, empresyonist roman, natüralist roman, realist roman, falan filân. Fakat şüphesiz ki bütün sanat işlerinde olduğu gibi romanda da realizm, yani hadiseyi, mevzuu, olduğu gibi, yani mazi, hâl ve istikbal unsurlarıyla, yani akışı halinde ve bunun üzerine müessir olarak veren roman en yüksek sanat eseri mertebesine bu işte sanatkârane muvaffak olduğu nisbette ulaşır. [157]

16

Romanını bir kere daha okudum. Bir kere daha beğendim ve bin kere daha okusam bin kere daha beğeneceğim ve lâkin, ilk mektubumda kısaca yazdığım noktaların bir çoğunda, —izahatına rağmen— ısrar ediyorum. Meselâ, Abdülhamit'i, marangozun gözüyle verirken elbette ki, onun görüş zaviyesiyle vereceksin, fakat onu yalnız marangozun değil, muharririn gözüyle de verirken iki görüş zaviyesi birbirine karışıyor. Abdülhamit, marangozunun gözüyle çok iyi bir insan olabilir, fakat

muharririn gözüyle, olduğu gibi, hem iyi, hem de kötü taraflarıyla ve herhalde kötü tarafı galebe çalarak —çünkü realite de bu— verilmeliydi. [158]

17

Sana bir şeyi, yine pek beylik bir hakikatı bir kere daha tekrar edeceğim, hiç olmazsa Abdülhamit devrinden itibaren Türk-Osmanlı tarihini, sosyal inkişaf yolunu iyice anlamadan bugünü ve hattâ yarınımızı anlamak kabil değil. Bu bir taraftan bizim âlimlerimizin işiyse, bir taraftan da sanatkârlarımızın işidir. Ve ben şu yazmağı istediğim romanda bu yakın cemiyet mazimizi inceleyebilirsem faydalı bir iş becermiş olacağım. Sana bu mektupta plânımı biraz daha konkreleştirerek yazmak isterim. [159]

18

Halbuki ben, çiçekleri, toprağı, mikropları, yıldızları, atomları, kuşları, vahşi hayvanları, bütün sosyal münasebetleri içinde insanlarıyla dünyanın belirli ve sonsuz bir ânının **«romanını»** yazmak istiyorum, hem de bunu şöyle sekiz yüz sayfalık filân bir cildin içine sığdırmak istiyorum. [160]

19

Meselâ hapishaneye ait bir roman yazmak için sadece hapiste yatmak kâfi değildir. Kâfi gelseydi on, on beş sene yatan katillerin hepsi romancı olurdu. Hapishaneye ait roman yazmak için hem hapiste yatmak lâzımdır diyelim, hem de roman nasıl yazılır bilmek icabeder, sosyal, psikolojik, fizyolojik, biyolojik bir imkâna sahib bulunmak icabeder diyelim. [161]

20

Şimdi Türk ve Fransız öyküleri okuyorum. Fakat bunlarda betimlenen halk yaşamı, sıradan okuyucuya göre. Yurt dışındaki okuyucular ise, aydınlar ve burjuvazinin çok küçük bir bölümüdür. Böyle okurlar için bu yaşam, ekzotiklikten başka bir şey değildir; örneğin bizim için delilerin yaşamı nasıl ekzotiklikse... Halk için ise ilginç değil bu öyküleri okumak. O, kendi yaşamını çok iyi biliyor zaten. Aradığı şey, çıkış yolunun nerde olduğu, bu yaşamın nasıl daha iyi olacağıdır. İşte toplumcu gerçekçilik de buradan doğuyor. Moskova yöresindeki bir köyde yaşayan ve köylü yaşamını betimleyen, sonradan Sovyet egemenliği döneminde ölen (şimdi adını anımsayamadığım) ünlü bir yazara bir kolhozcu köylü, kolhozcular için, köylülerin nasıl sarhoş olduklarını, karılarını nasıl dövdüklerini v.b. okumanın hiç de ilginç olmadığını söylemişti. [162]

21

Ben her vakit şu kanaattayım ki, hikâye hikâye, roman roman filân olabilmek için her şeyden evvel merakla okunması lâzım. Yani nefes alabilmek yaşamanın nasıl en iptidai ve bahse dahi, münakaşaya dahi değmez malûm şartı ve hakikati ise, hikâye ve romanın bizi alâkayla sürüklemesi de öyledir. Bu esas olmadan roman roman, hikâye hikâye olmaz. [163]

22

Demek istediğim, romana bütün bir camiayı alâkadar eden ekonomik-sosyal bir tek büyük ve meraklı vakanın **doğrudan doğruya** temel olarak **alınmaması** da ka-

bildir. Ve ilk yazacağın romanda bu çok bariz, çok büyük bir **doğrudan doğruluğu** temel olarak bulacağım diye uğraşmağa lüzum olmadığıdır. [164]

23

Fakat büyük hikâye romana dönünce büyük hikâye insanları bir türlü roman insanları olamıyorlar. Demek ki roman insanı ile büyük hikâye insanı arasında fark var. Bu fark nerden geliyor. Öyle sanıyorum ki —sırf bu bakımdan yani— insan ne kadar çeşitli taraflarıyla ve ne kadar çok hadiseler karşısındaki reaksiyonlarıyla verilirse o kadar çok roman insanı oluyor. [165]

24

«Anadolu hikâyeleri» tâbiri yanlış olmakla beraber şimdilik bu sözlerle ifade edeceğimiz sahaya karşı gösterilen bu alâka edebiyat için bir kazançtır. Fakat bu iş sanıldığı kadar kolay değildir.

«Anadolu hikâyeleri» yazmak için her şeyden önce Anadolu'yu bilmek lâzımdır. Anadolu'yu bilmek ise, yalnız ve sadece Anadolu'da dolaşmış, hattâ uzun yıllar Anadolu'nun köy ve kasabalarında yaşamış olmak demek değildir. Balık denizin içindedir ama denizi bilmez diye bir söz vardır. Bunu unutmamak lâzım.

Anadolu'yu bilmek, Anadolu'yu öğrenmek için her şeyden önce, bir cihanı telâkki tarzına sahip olmak lâzımdır. Böyle asgari bir görüş ve bilgi zaviyesine mâlik olmıyanlar gördüklerini, duyduklarını edebiyatlaştırıp kâğıda döktükleri vakit karşımıza real, sahici bir Anadolu değil, o muharririn vaktiyle okuduğu edebiyat kitaplarından aklında kalan Anadolu çıkıyor.

Anadolu'yu olduğu gibi vermek için her şeyden ön-

ce realist bir göze sahip olmak icap eder. Realist olmak ise bir «dâdı hak» değildir. Bir kültür ve bilgi meselesidir. (....)

Kitaplardan öğrenilecek şey onların satırlarını taklid ve cihanı o satırlar içinden görmek değil, metoddur. Binaenaleyh bir hikâyeci, edebiyat kitapları okumakla beraber, asıl kendisine realist bir metod verecek olan eserleri hazmetmelidir. [166]

25

Bizde Türk köylüsüne dair güzel kitaplar çıktı, romanlar yazıldı. Birkaçını okudum. Ama hepsinde, bütün gerçekliklerine, sanat bakımından usta filan oluşlarına rağmen iki aksaklık var gibi geldi bana. Tabii okuduklarımdan söz ediyorum. Bir tanesi köylünün iç âlemi; meselâ aydının iç âleminden daha fakirmiş, daha basitmiş, daha ilkelmiş sanıyorlar. Bu bir. İkincisi, köyü, bitli bir pislikten ibaret görüyorlar. Köylüyü, Türk köylüsünü, sade cehaletiyle, gericiliğiyle incelemeye lâyık buluyorlar. Meselâ bir Balaban'ın Türk köylüsü olduğunu, Türk köyünden çıktığını, Türk köylerinde yüz binlerce Balaban'ın, Makal'ın yaşadığını, bazan Makal bile unutuyor. Ben romanımda Türk köylüsünün gerçeğini tek taraflı değil, çok taraflı ve aydınlığıyla vermeye çalıştım. Bu işi başarabildim mi, başaramadım mı, ayrı iş. Ama doğruyu yazmak istediğim muhakkak. [167]

Masal

1

Bizim kitaba geçmiş masallarımızda realizm ile efsa-

re unsuru birbiri peşinde birbiri içinde. Meselâ bir helvacı güzeli var. Burda bir müezzinin minareden bakıp kendisine emanet edip hacılığa giden adamın kızına aşık olması, sonra bu kızı kandırtıp hamama getirtmesi ve orada kızın, müezzinin kafasını gözünü bir iyi sabunlayıp herife bir dayak atması var ki dehşetli realist ve müthiş komik. Sonra bir şey daha, masallardaki komik unsur herhangi bir Molyer'i yaya bırakacak kadar, facia unsuru da Şekspiryen.. İnsan ihtirasları, devirlerinin ifadesi ve muhtevasıyla en korkunç, en çıplak, en dramatik şekillerinde.. Bu dramatik ve komik unsurlara efsane ve masalın da karışması eseri bir kat daha korkunç ve komik yapıyor. [168]

2

Hazreti Ömer'e gelince. Hazretin menkıbelerinde bence iki hususiyet vardır: 1) aşiret münasebetleri içinde, bu münasebetleri süratle yükselen geniş ticaret, büyük toprak mülkiyeti münasebetleri tarafından yıkılışına kadar korumak isteyen idealist bir patriyark'ın ef'âli. 2) Zannedersem, çok sonradan, İslâm medeniyeti denilen büyük ticaret, büyük toprak, köle, hattâ bir çeşit manifaktura münasebetleri içinde ezilmiş sınıfların Ömer'in şahsına izafe ederek menkıbeleştirmiş oldukları fıkralar ki bunlar o sınıfların islâmiyet şeklinde ve çerçevesi içinde tecelli etmek zaruret ve mecburiyetinde olan ideolojileri, hasretleri ve emellerinin bir kısmının ifadesidir. Bilhassa bu bakımdan, bir mücadele silahı olarak Ömer'in menkıbeleri pratikte bizde dahi tetkike değer bir tezahürdür. Bizde bu silah son asırda, hattâ Mehmet Akif'te kapitalizmin inkişafına karşı kullanılan ve çok kere maalesef mürteci bir vasıta olmuştur. Halbuki bazı muayyen

taktik anlarda bu menkıbeler pekâlâ ileri, inkılâpçı bir vasıta olarak da kullanılabilirler. [169]

3

Bence edebiyat bütün çeşitleriyle masalla başlar, masalla biter. Ama gene de masal şiire yakındır en çok. Ritmiyle, tekrarlarıyla, lakonikliğiyle, hayaliyle, hasretiyle, dıramıyla, tırajedisiyle, eşyası ve insanı, işleyişiyle, tabiatta ve cemiyette eşine rastlanmıyan, ama umutlarımızı, korkularımızı, sevinçlerimizi bütün derinlikleri, bütün genişlikleriyle taşıyan yeni eşyalar, yeni insanlar, yeni hayvanlar yaratışıyla masal elbetteki en çok şiire yakındır.

Dillerin üstünde bir dil olan musiki bile bütün milletlerin, bütün eşyaların, bütün kültür seviyelerinin ortak malı değildir daha. Asya müziğini Avrupalı kulak hemen ilk dinleyişte anlamaz. Bethoven bütün kültür seviyeleri için hemen anlaşılacak bir besteci değildir. Ama masal bütün milletlerin, bütün yaşların ve kültür seviyelerinindir. En koyu Arap sanılan bir masalı, Japon, yahut İngiliz hemen anlar ve hemen sever. Rus ister işçi, ister kolhozcu, ister atom bilgini olsun, en koyu Türk masalının tadına hemen varır. Hintli çocukla babası aynı masalı dinleyebilir. Masallar insanlığı kaynaştırır. Eninde sonunda bütün milletler aşağı yukarı aynı sosyal gelişme yollarını biraz daha ağır, biraz daha hızlı, biraz daha kestirme, biraz daha dolambaçlı geçtiklerinden ve bir büyük kaynaktan gelip bir büyük denize doğru yöneldiklerinden, yerli özellikleri, gelişmedeki çeşitli manzaraların ayrılıklarını aksettirmelerine bakmaksızın, masallar eninde sonunda birbirine benzer. Bilginler bu benzerliğin nedenleri etrafında tartışıyor. Çeşitli görüşler sürüyorlar ileri. Beni ilgilendiren, tekrar ediyorum, ben-

zerliklerin halkları birbirine yakınlaştırması, bence nasyonalizmin sökmiyeceği kültür alanlarından biri de masallar dünyasıdır... [170]

Eleştiri

1

Edebiyat mı sosyeteyi, ta teknik temelinden başlayıp, istihsal münasebetleri, hukuk münasebetleri, devlet şekilleri, fikriyatıyla bütün mürekkeb insan cemiyetini tayin kılar, değiştirir, öldürür ve yaratır? Yoksa, tersine, aşağıdan yukarı ve her katında birbirleriyle mürekkeb diyalektik münasebetlere girişmiş müesseseleriyle sosyete mi, yine kendisinin bir verimi olan edebiyatı tayin eder?

Muhtelif edebî mekteplerin, gerek şekil, gerek muhteva bakımından ayrı edebiyat verimlerinin varlığını yalnız artistin ferdî psikolojik ve fizyolojik hususiyetlerile mi izah etmeli? Yoksa, bir artistin eserlerini içinde verdiği sosyal-tarihî muhit ve şartlarla mı?

Bir edebiyat tetkiki yapılır, bir edebiyat tarihi yazılırken nerden başlamak lazım gelir.. Sanatkârdan mı, eserden mi? Yoksa o eserin verildiği sosyal-tarihî muhit ve şartlardan mı?

Bütün bu sorgular, bilhassa bizde hâlâ işlenmemiş sahalardır.

Benim görüşüme göre, böyle bir tetkik yapılır, böyle bir tarih yapılırken:

1 — Sanatkârın da herkes gibi bir insan olduğunu,
2 — Sosyetenin dışında insan olmadığını,

3 — İnsanın muhitini değiştirerek, kendi kendini de, kendi tabiatını da değiştirdiğini,
4 — Bu suretle insanla tabiat, insanla sosyete arasında pasif değil, aktif, faal bir münasebet bulunduğunu,
5 — Bütün öteki sosyal münasebetler, müesseseler, üst yapılar için mevzuu bahis olan illiyetin, kozalitenin, bütün o mürekkep kanuniyetin eninde sonunda, edebiyat için de varid olacağını,
6 — Sanatkârın ferdî hususiyetlerinin ancak kemiyet bakımından rol oynadığını,
7 — «Madem ki düşünüyorum öyleyse varım!» değil, «var olduğum için düşünüyorum. Ve bilhassa öyle düşünmeyip böyle düşündüğüm şu sosyal-tarihî şartlar içinde değil, bu sosyal-tarihî şartlar içinde bulunuşumdan dolayıdır» denmesinin doğruluğunu göz önünde tutmak icab eder. [171]

2

Söze başlamadan, niçin münekkidden yana olduğumu söylemeden önce, münekkidden ne anladığımı yazayım. Ben, münekkit denince, başkalarının sırtından geçinen adam teorisini aklıma bile getirmemişimdir. Bu teoriyi güdenlerin çoğu, münekkidden sakınanların büyük bir çokluğu, sırtlarındaki ile kendileri bile geçinemiyecek kadar entipüften, sabun köpüğünden, kuru kalabalık lâfı güzaftan bir yük taşıyanlardır. Yaptığı işe güvenen artist, ideolog münekkidden çekinmez. Çekinmeyince de münekkide çatmaz. Çünkü çatmak, saldırınakla korkmak çok yerde bir tek duygunun iki ayrı görünüşünden başka bir şey değildir.

Bence, münekkidin en kötüsü bile müsbet iş görür.

En kötüsü bile bir temizleyici, bir yol açıcıdır. Kaldı ki, iyisi liderdir. Yapıcıdır. Münekkid bir yandan büyük çizgiler çizer, öte yandan dedüksiyonlar çıkarır, yapılan işi şuurlaştırır, bu bakımdan da toplayıcıdır.

Münekkidin ille de dogmatik olması gerek değildir. Münekkid de bizim gibi adam oğludur ve o da bir değişim, bir gelişim içindedir. Bundan dolayı dün değindiğini yarın beğenmiyebilir. Bunu bir ilerleyiş yolu üstünde yapıyorsa ne mutlu ona.

Şimdi bunları yazarken bizim biricik münekkid Nurullah Ataç aklıma geldi. Çünkü ona çatanlar onun bu yönünü tuttururlar.

Ben kendi payıma münekkidden yanayım. Bütün bu anlattıklarımdan sonra nasıl olur da tenkidden yana olmam.[172]

3

Bazan, inanılmayacak kadar ayrıntılarla uğraşan burjuva münekkitleri, eleştirdikleri eserin ruhunu anlamaya, o ayrıntılara ayırdıkları kadar vakit ayırmazlar.[173]

Çeviri

1

Şimdi şu tercüme bahsine de kısaca dokunayım: ben tercümeden şunu anlıyorum: tercüme edilen eserin yüzde yüz Türkçeleştirilmesi değil.. Yani tercüme romanı okuduğun zaman, sanki onu bir Türk muharririnin yazdığını sanmıyacaksın. Bilâkis onu hangi milletin, hangi devirdeki muharriri yazmışsa o milletin, o devirdeki o

muharririni okuduğunu anlıyacaksın. Yani tercümede bir Rus muharriri ile, bir Fransız muharriri tercümeyi yapan Türk muharririnin diliyle değil, kendi dilleriyle konuşacaklar. Bunun için bir çeşit istilizasyon lâzımdır. Yoksa, meselâ, bana Nasuhi Baydar, Anatol Frans'la Malro'yu tercüme ettiği zaman ben bu iki tercümede Nasuhi Baydar'ın Türkçeleştirmek gayretini birinci plânda görürsem, okuduğum eser tek taraflı olur. Madem ki şekil ve muhteva birliği vardır, Anatol Frans'ın muhtevasıyla Malro'nun muhtevasına Nasuhi Baydar'ın Türkçesinden bir şekil giydirmek, hakikatte şekil ile muhteva birliğini bozmak demektir. Derler ki Bodler, Edgar Po'nun hikâyelerini o kadar güzel tercüme etmiş, öyle Fransızlaştırmıştır ki, aslından güzel olmuş. Belki de öyledir ama ne yapayım bu böyleyse tercüme değildir, Edgar Po'nun tam değil, yarım tercümesidir. Bak sana bir misal daha getireyim. Şimdi şu Tolstoy'un üzerinde çalışıyorum. Tolstoy'un şekliyle Gorki'nin şekli arasında müthiş bir fark var. Ben birinci plânda Türkçeleştirmeyi alırsam bu müthiş fark, yalnız muhteva farkına iner ve yarı yarıya kaybolur. Bence en güzel tercüme örneklerinden birisi İncil ve mezamirin filân Türkçeye tercümeleridir. Bilmem derdimi anlatabiliyor muyum? Tercümede nasıl muhteva adaptasyonu bir kepazelikse, şekil adaptasyonu da öyledir. Hem, benim kanaatime göre şu dediğim prensip kabul edilirse, muhtelif lisanların birbirlerini zenginleştirmeleri ve kendi dar hudutları içinde kalmayıp kapılarını birbirlerine açmaları mümkün olur. (...) Son söz: ben Nasuhi Baydar'ın, Nurullah Ataç'ın, Reşat Nuri'nin, filânın Türkçesini değil, Türkçede Tolstoy'un Ruscasını, Anatol Frans'ın Fransızcasını, tekrar ediyorum, Türk dilinde onların dillerini okumak istiyorum. [174]

2

Sonra, tuhaf bir şey söyliyeyim mi size —tuhaf ve belki de yanlış bir şey— ben tercüme denilince tercüme kokusu kaybolmasın istiyorum, yani: meselâ, rus dilinden çevrilen bir eser, hangi devirdeki, hangi rus muharririnden çevrilmişse, o devrin ve o muharririn üslup hususiyeti tercümede kokusunu kaybetmesin istiyorum. Meselâ öyle istiyorum ki, rusçadan çevrilen bir eser, fransızcadan çevrilen bir eser, onu çevirenin şahsi üslubuyla kendi üsluplarını kaybetmemiş olsunlar. Ama böyle olursa yüzde yüz türkçeleşmezmiş, ibaresi, selikası bozuk olurmuş, olsun. Bu çeşit tercümeler tercümeyi yapan dile çok şeyler kazandırır sanıyorum. Eskiden, —herhalde bilerek değil, acemilik yüzünden— tercümeler böyle yapılırmış biraz da ve bundan dolayı dilimiz bilhassa fransızcadan bir çok turnürler kazanmış, tabirlerle filan zenginleşmiştir. Ama dedim ya, bütün bu düşünceler bir tuhaf ve belki de doğru değil. [175]

Tiyatro

1

Örnek olarak eski Yunan tiyatrosunu veya İtalyan del arte komedyasını, Çin tiyatrosunu veya Türk «Orta oyunu»nu ele alalım. Her yerde tiyatro bir halk bayramı oluyor. Halk açık havada, meydanlarda seyrediyor, eğleniyor, üzülüyor, düşünüp hissettiğini açıkça söylüyordu. Aslına bakarsanız Shakespeare'in tiyatrosu da böyledir. O da, ya açık havada ya da panayır çadırlarında, perde arası vermeden oynuyordu. Dekor ve kostümleri hakkın-

da en ufak bir bilgiye sahip olamayışımız sadece bir tesadüf değildir.

Kabacası, Fransa'da XIV. Louis'den sonra bu rezil oda tiyatrosu başlıyor. Burada önce yalnız aristokratlar, sonra da burjuvalar rahat koltuklara kurulup yiyor, içiyor, perde aralarında birbirlerini elbiseleri ile kıskandırıyordu. Bir sürü sebepten dolayı ve bunlar arasında yabana atılmaması icap eden sebep, zengin seyircinin ferdiyetçi oluşundan dolayı, dram yazarlığı kendini hayatın icaplarına uydurmağa başladı: Bize, yaşamakta olduğumuz şu makûl hayattan komik, tuzlu-biberli, fakat asabımızla fazla oynamayan resimcikler gösteriniz dendi yazara. Ve tiyatro, ancak bir halının serilebileceği, sandalyenin hakiki sandalye, masanın masa olduğu, derli toplu dört duvar arasına kapanmak zorunda kaldı. İşte sahte tiyatro realizminin doğuşu böyle tecelli etti. Fakat bu kolay anlaşılır: Oda tiyatrosunun geleneklerine göre sahneye konmuş bir piyeste, dağ olacak karton dekorlarının artistlerin attıkları her adımda titreştiği dağ başında geçen bir dram sahnesini düşünürseniz meseleyi anlarsınız. Tiyatro hemen hemen yalnız oda sanatı halini almıştı. Ama geçici bir zaman için. Bu dar çerçeveyi sosyalist anlayış kırdı. Tiyatro sanatının ilkel temeli söz ve harekettir, yani aktörün kendisidir. Bana kalırsa, modern ve realist çağımızın problemlerine cevap verebilecek bir tiyatro kurarken, bu ilkel temele dönmek zorundayız. Elbette ki tiyatromuzu, dünya tiyatro sanatının —dikkat ediniz, bilhassa söylüyorum, yalnız Avrupa değil, dünya sanatının— bugüne kadar elde ettiği bütün üstünlükleri ile de zenginleştireceğiz.[176]

2

Çağdaş piyeslerde monologların hemen hemen orta-

dan kalktığını düşündüm. Monologların geliştirilmesiyle, yeni bir açıdan işlenmesiyle, iç dünyamızın sahnede baş rollerden birini oynayabileceğimi keşfettim. «Ferhat'la Şirin'de» bu icadını gerçekleştirmeğe çalıştım. «Yusuf'la Zeliha»da da aynı keşfin sevincini duydum. Ferhat'la Şirin'de kahramanlar bir yandan birbirleriyle konuşuyor, bir yandan da akıllarından geçenleri birbirlerine değil, seyircilere söylüyordu. Kimi kere de uzun bir süre, her biri yüksek sesle düşünüyordu. Sonra, kimi kere, kahramanlar, bir başlarına konuşuyorlardı kendi kendileriyle, yani klâsik monolog. Sonra, Yusuf'la Zeliha'da, Zeliha'nın üç tonda sesi, üç dünyasının üç ayrı monologunu söylüyor. Zeliha ağzını açmadan pantomima oynuyordu. O zamanlar daha magnitafon yoktu. Belki vardı da benim haberim yoktu. Bundan dolayı bu üç sesi gramofon plâğına yazdırmayı düşündüm. Bu keşiflerimden o kadar memnundum ki, hapisten çıkar çıkmaz ilk işim arkadaşlara bu iki piyesi okumak oldu. [177]

3

Bir oyunda başta gelen söz'dür. Olay söz yoluyla olmalıdır. Öz, sözler arasındaki ilişkidedir. İmge sözle yaratılır.

Ben Fransız ve İngiliz oyun yazarlığından etkilendim.

Molière'de o komikliği yaratan, durumlar değil, sözdür. Shakespeare'de ne kadar önemlidir söz!

Bazı Rus oyunlarında söz değil, cümle var. Bu nedenle doğalcı bir yanı oluyor bu yapıtların. Fakat «Müfettiş» böyle değil. Orada söz'dür başta gelen. Çehov ve Gorki'de de söz güzelliği vardır. «Vişne Bahçesi»nin bitişi ritmiktir. [178]

4

Yorum, sahneleme, pek çok oyuncunun oyunu ve müzik, doğru değil. Bazı sahnelerin, özellikle iç ve dış dekorların bir arada bulunduğu birinci tablonun dekorasyonu başarılı.

Oyunumun bir destan gibi, gerçekçi bir masal gibi sahneye koyulması gerekirdi, tiyatro bunu yapmamış. (...)

«Bir Aşk Masalı»nı, jestlerin ve mizansenlerin düzenlenişi için eski minyatürlerden, fakat stilize etmeden yararlanarak, sahnelemek gerekirdi.

Bu gösteriye bir daha gitmeyeceğim artık.[179]

5

Genel toplantının açılmasını kutlar, başarılı bir çalışma dilerim. İki yığınsal sanatın, tiyatronun ve sinemanın temeli olan oyun yazarlığının, yeni yaşamın kuruluşunda ve yeni insanın biçimlenişinde büyük bir rol oynadığına inanıyorum. Bu bakımdan, bu insanın ruhunun oluşma süreçlerini, iç dünyasının ayırıcı özelliklerini sahnede ve ekranda göstermek, sorumluluk taşıyan, soylu bir çalışmadır. İnanıyorum ki genel toplantınız, sosyalist gerçekçiliğin çok yönlü olanaklarını göstererek dünyanın tüm namuslu ve ilerici halklarına pek çok yardımda bulunacaktır.[180]

6

Oyun yazarlığında en kötü şey, kişilerin bir şeyi açıklamasıdır.[181]

7

Bir oyunda müzik, dans, düğün ve şölen, yani ner-

deyse tüm çağdaş oyunların hepsinde olan şeylerin hiçbiri olmamalı. (...)

Oyun yazarı olarak benden, gösteriden yarım saat çalıyor müzik. Ben sahnede, diyaloglar yoluyla kendilerini anlatan insanlar görmek istiyorum. Müzik ise, operada iyi bir şey. [182]

8

Doğrusunu isterseniz operayı sevmiş değilim. Büyük sanat, zor sanat, yapıları da büyük oluyor, hem resmi tarafları da var. Opera her devlette resmi tiyatro, evet ne yapayım, ne ilk görüşte sevdim, ne şimdi sevebiliyorum. Ama ders almadım değil. Aldım. Hem yalnız dram yazarlığı alanında değil, şiir yazmak işinde de, hattâ günlük hayatımda operanın bana verdiği, daha doğrusu tersine verdiği derslerden yararlandım. Sanatta ve hayatta kestirmeliğin, sadeliğin, süssüzlüğün, yaldızsızlığın ve kadifesizliğin gerektiğini «Bolşoy»da seyrettiğim operalardan öğrendim... Az kalsın unutuyordum, opera resim ve heykel ve hattâ mimarlık anlayışım, zevkim üstünde de etkili oldu. Opera sahnelerine, sahneye konuşlarına, opera artistlerinin jestlerine filân benzeyen resimleri, resim kompozisyonlarını, heykelleri, hâlâ sevmem. Dokuzyüzyirmi yıllarında Meyerhold için yazdığım bir şiirde Bolşoy'dan: «Bolşoy teatrın yapısı mükemmel arpa anbarı olur» diye söz ettim. Elbette haksızlık etmişim. O zamanki Bolşoy balelerinden aklımda hiç bir şey kalmamış. Yalnız «Güzel Yusuf» diye bir bale seyrettim. Bolşoy'un değildi, başka bir trupundu sanıyorsam. İşte üstümde etkisi olan, hem de nasıl, bale budur. Durmadan kımıldanan, değişen kompozisyon, yalnız balede değil, dramda, romanda, şiirde, nasıl olması gerektiğini o «Güzel Yusuf» balesinden öğrendim. Onu yine öyle oynasa-

lar her keresinde kırk bin ders almak için kırk kere daha giderdim. [183]

9

Ben, Stanislavski'nin, Meyeryold'un, Vahtangov'un, Tairof'un ellerinden taze çıkmış, dumanı üstünde buram buram hayat, devrim, güzellik, kahramanlık, iyilik, akıl, zekâ kokan oyunlar seyrettim. Ben 922'de MHAT'ta «Ayaktakımı Arasında»yı, ben Meyerholt'ta «Traelkin'in Ölümü»nü, «Fırtına»yı, «Müfettiş»i, ben Kamerni'de «Fedra»yı, ben Vahtangof'ta «Turandot»u seyretmiş adamım... Bütün bunları seyredersin de, donmuş, hareketsiz sanat anlayışın altüst olmaz mı? Karşında birbirinden geniş ufuklar açılmaz mı? Halkın için, halklar için, insan için umutlu, aydınlık, ileriye, haklıya, doğruya, güzele, hürriyete, kardeşliğe çağıran eserler yazmak için yanıp tutuşmaz mısın? Benim de başıma aynı şey geldi.

Burda yalnız bir satırlık sözüm var: o devirlerde, ana akımıyla, tiyatroda yenilik piyesten değil, rejisörden, artistten, ressamdan geliyordu. O yılların altın devriyle, yirminci kongreden sonra parıldamağa başlayan ve şavkı yakın yıllarda göklere vuracak olan yeni altın devri —Sovyet tiyatrosundan söz ediyorum— arasındaki farklardan biri de, şimdi yeniliğin dram yazarlığından da, piyesten de gelmeğe başlamasındadır. O zamanki reji ve sahneye konuş araştırmaları şahsen benim dram yazarlığım üstünde etkili oldu, dramlarımı meselâ Meyerhold'un, yahut Stanislavski'nin, yahut Vahtangof'un sahneye koyuşlarını göz önünde tutarak kurmağa başladım. «Kafatası» piyesimin yapısında Meyerhold mektebinin etkisi büyüktür. «Unutulan Adam»da Stanislavski'nin, «İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu»da Turandot'un...

Sovyet tiyatrolarının etkisi şiirimin üstünde Sovyet

şiirinin etkisinden büyüktür. Burda tiyatro derken, dram yazarlığını değil, rejiyi, artisti, ressamı göz önünde tutuyorum. Bu etkiyi ayrı ayrı örnekler vererek gösterebilirim ama, benden başka kimseyi ilgilendirmeyeceği için vazgeçiyorum. O zamanlardaki Moskova tiyatroları bende, aramak, incelemek, derinlere inmek, abstıraksiyonlar ve genelleştirmeler yapabilmek ihtiyacını doğurdu. Hem yalnız sanatta değil. Böylelikle ideolojik gelişmeme yardım ettiler...

Bütün sanat anlayışımın ve çabalarımın üstünde Sovyet tiyatrosunun ve Sovyet tiyatrolarına dolu dizgin katılmak isteğinin etkisi olmuş.(...) Dram yazarlığında ve dolayısıyle şiirde beni bu denemelere hangi tiyatro itti diye düşünüyorum. Bu denemeleri yaptığıma hiç de pişman değilim. Bugüne kadar yararlılıklarını görüyorum. Beni bu denemelere Meyerhold itti ama üstattan öğrendiğim sadece sanatın politik yüzünü belirtmenin önemi değil...

Tekrar edeyim, tiyatro sanatının başka alanlarında Stanislavski'ye, Vahtangof'a ve hattâ Tairof'a çok şey borçluyum. Bugünkü tiyatro anlayışımın tümüne gelince, o kimseye yüzde yüz bağlı değil, ne Stanislavski'ye, ne Meyerhold'e, ne Vahtangof'a, ne Tairof'a. Onlar ne kadar birbirine bağlıysa, ki elbette birbirlerine bağlı, hattâ birbirlerinin içindeyseler, benim bugünkü tiyatro anlayışım da onlarınkine öyle bağlı. [184]

10

Doğrusunu söylemek gerekirse, Meyerhold, Tairov, Yahudi Tiyatrosu, Vakhtangof, Stanislavski ile Moskovà bir zamanlar tiyatro cenneti oldu. Her tiyatronun kendi öz biçimi ve laboratuvarı vardı ve deneyler değiş tokuş ediliyorlardı. Ama her biri kendi özgül çehresini koru-

yordu. Sonra tiyatroların hemen hepsinin aynı üniformaya büründükleri bir dönem geldi. Üniforma, savaşta belki yararlı ve zorunludur, ama sanatta değil.

20. Kongreden sonra, tiyatrolar yavaş yavaş kendi çehrelerini buldular. İlk dönemde, Vişniyevski ve Mayakovski'nin oyunları dışında, yenilik özellikle sahneye koymadaydı. Bugün, yenilik, kendini dramatik biçimde olduğu kadar, yapıtların içeriğinde de gösteriyor. Hem içerik, hem de biçimde eşit bir gözüpeklik kendini göstereceği zaman, Sovyetler Birliğinde ilk tiyatro sputniğinin atılabileceğini sanıyorum...

Ben «Yüz Çiçek»ten yanayım; yeter ki, yüz çiçek arasında, kâğıttan bir çiçek olmayan bir toplumcu sanat çiçeği, bizim olan ve yetiştirilmesinde bize yardım edilen bir çiçek olsun. [135]

11

Tiyatronun iki ana unsuru var: Piyesle piyesi oynıyanlar. Tiyatroda yenilik bazan piyesle başlıyor, yani tiyatroya yeniliği bazan piyes getiriyor. Bazan da tiyatroya yenilik oyunla geliyor. Oyun deyince, rejisöründen aktörüne, dekor ve kostüm ressamına kadar, piyesi gerçekleştirenleri anlıyorum. Lâfı biraz karışıkça söyledim. Derdimi misâller verirsem daha iyi anlatacağımı sanıyorum.

Şekspir'in, yahut Gogol'un, yahut Molyer'in her hangi bir piyesini, o günedek bir çok tiyatrolarda, birbirine benzer, yahut birbirinden ayrı oynanageldiğinden bambaşka oynamak mümkündür. Ben, meselâ, Gogol'un «Müfettiş» piyesini Meyerhold'da seyrettimdi. Bu, Küçük Tiyatro'daki oyundan bambaşkaydı. Burada yeniliği tiyatroya piyes değil, oyun getirmişti. Kamerni Tiyatro'da oynanan «İyimser Trajedi» için de aynı şeyi söylemek müm-

kündür. Şekspir'in de bir çok piyesleri yepyeni üslûplarda oynanmıştır.

Tiyatroya oyunun getirdiği gerçek yeniliklerin temelinde, piyesi, eski piyesi, isterseniz, klâsik piyesi diyelim, rejisörün, aktörlerin, ressamın yeni bir zaviyeden görüşleri, yeni bir tarzda anlayışları vardır. Meyerhold tiyatrosu «Müfettiş»i, «Küçük Tiyatro»ya göre bambaşka bir tarzda oynamışsa, bu, Meyerhold kollektivinin «Müfettiş» piyesini yeni bir zaviyeden görmüş, anlamış olmasının sonucudur. Burda hangisi aynı piyesi daha iyi anlamıştır, münakaşasını yapacak değilim. Bahsimiz o değil.

Şimdi de, tiyatroya oyunun değil de, piyesin getirdiği yeniliklerden bir misâl vereyim. Mayakovski'nin piyesleri. Bizzat bu piyeslerin kendileri dramatürjide bir yeniliktir. Yeni bir oyun tarzını icabettirirler.

Bir de, piyesle oyunun elbirliğiyle, birbirlerine yardım ederek tiyatroya getirdikleri yenilikler var. Zamanımızdan bir misâl vereyim: Alman dramcısı ve rejisörü ve şairi Breht'in piyesleri ve bu piyeslerin Breht tiyatrosundaki oyunları.

Her rejisöre dramyazarı olmak, her dramyazarına rejisör olmak nâsip değil. Bundan ötürü, tiyatroya yenilik, ya oyundan, ya piyesten gelmekte devam edecek. Bana öyle geliyor ki, son bir iki yıl içinde Sovyet tiyatrolarında yeni bir merhaleye giriş hamlesi göze çarpıyor. «Her tiyatronun kendine göre bir kılık kıyafeti, bir ana üslûbu, bir tiyatro anlayışı olmalıdır. Her hangi bir tiyatro mektebinin bütün tiyatrolar üzerinde hükümranlığı tiyatronun zararınadır» gibi düşüncelere hemen hemen her tiyatro tenkidinde rastlanır oldu. Bu yenilikler yolunda şimdilik hâkim rolü, çok kere, oyundaki yenilikler oynuyor. Gerek özü, ele aldığı mesele, gerekse bir meseleyi işleyiş üslûbu bakımından temelli bir yenilik getiren piyese ben şahsen henüz rastlamadım. Belki ben Çekos-

lovakyanın bir köşesinde oturmuş, bu satırları yazarken, Sovyetler Birliğinde, henüz elime geçmiyen dergilerde, tiyatroya yenilik getiren bir çok piyes yayınlanmıştır. Belki de bunlar yayınlanmadan tiyatrolarda provaları yapılmağa başlanmıştır. Belki de dramyazarları büyük kozlarını inkılâbın kırkıncı yıldönümü piyeslerine saklıyorlar. Bilmiyorum, ama temenni ediyorum ki bütün bu BELKİler, belkilikten bir an önce çıksın. Tiyatroya piyes yoluyla gelecek yeniliklerin, her halde dramyazarı olduğum için, çok daha önemli olduğunu sanıyorum.

Sözümü bitirmeden önce bir noktaya dokunacağım. Yenilik, yenilik deyip duruyorum. Ama, bu en klâsik üslûplarla, meselâ eski Yunan, eski Çin, yahut Çehof, yahut Ibsen üslûplarıyla piyes yazılabileceğini inkâr ediyorum demek değildir. Tersine, yaşıyan bütün üslûplar gençtir, yenidir, hepsinden faydalanmak gerekir. Ama dramatürjide yeni ifade imkânları da aramak tiyatronun boyatması için zaruridir. [180]

12

Philippe Gerard'la düşündüğümüz temsil şekli üzerinde büyük bir heyecanla düşündüm. Fikrinizi pek beğendim. Yalnız bence bu altı tablodan biri, yahut bir yedinci tablonun konusu da şu mesele olmalı: yüzyılımızın bence en büyük özelliklerinden biri de, alabildiğine gelişen teknikle, ilimle, insan ruhu, psikolojisi, yaşayış tarzı arasındaki korkunç tezat. Bir yandan yıldızları fethe çıkıyoruz, atomu parçalıyoruz, yakında kanseri, cüzzamı yeneceğiz, öte taraftan ruhumuzda Avrupalısının, Asyalısının, Afrikalısının, Amerikalısının ruhunda ortaçağ, hattâ taşdevri kalıntıları yaşıyor. Hâlâ insanlığın yüzde seksenden fazlası aç, çıplak, yüzde yetmişten fazlası okuma yazma bilmiyor. Bu kuvvette bir tezat —teknikle in-

san ruhu arasında— hiç bir devirde yoktu sanıyorum. Bu tezadı yine de tekniğin gelişmesi çözecek. Başkaca da yol yok. İşte, tablolara katılmasını istediğim konu bu. Bu konuyu nasıl sahneye koyabiliriz? [187]

13

Sahne ifade imkânları arasında, pandomimi, —sirki, cambazları, terbiyeli, hiç olmazsa ev hayvanları ve palyaçolarıyla— klâsik Asya tiyatrosunun ve bizim Ortaoyununun unsurlarını da kullanmak faydalı olur sanıyorum. Ben geçen yıl Pırağda «Pırağ saat kulesi» diye bir proje yazdımdı. Orda pandomimi bütün imkânlarıyla ve bunları bazan genişleterek kullandımdı. Baş kahramanlarımdan biri sağır ve dilsiz bir yahudi kızı. Bütün dram boyunca pandomim oynuyor. Bazan klâsik, izafî pandomim, bazan realistçe, yani bir sağır ve dilsizin realist hareketleriyle. Bazan da kızın aklından geçenleri o pandomim oynarken, magnitofona alınmış sesiyle duyuyoruz. Sonra ayrıca, sırf pandomimle oynanmış sahneler var: Meselâ pazar yerinde bir hanımefendi ve hizmetçisiyle bir hırsız arasında geçen bir sahne. Bundan başka gerek bizim ortaoyununda, gerekse meselâ klâsik Çin tiyatrosunda rastladığımız bir ifade tarzını da kullandımdı: Sahnede mevcut olmayan eşyaları, artistlerin hareketleri ve sözleriyle yaratmaları... Meselâ sahnede mevcut olmayan bir sepete —sepet varmış gibi— kapağını açıp içine bir adam saklamak, mevcut olmayan sepetin içindeki adamın durumu filân. [188]

14

Oyunda, dram, pandomim, bale, türkü, kabare, sirk unsurları, eklektizme düşmeden kullanılır.

Oyunun ana hikâyesi klâsik Tartüf'ün hikâyesidir, ana kahramanları da öyle. Yalnız hikâye, hattâ Molyer'in metni düz yazıyla anlatılır.

Oyunda belirtilmek istenen ana düşünce şudur: Tekniğin, politik, sosyal münasebetlerin ve demagojinin gelişmesiyle Tartüfizm de 20. yüzyılda çok yönlü gelişmiştir ve başarısı imkânları da kolaylaşmıştır. Ama bu çok yönlü tartüfizmi yine teknik ve politik, sosyal şuurun gelişmesi yok edecektir...

İki Tartüf arasında dövüş başlar. Tartüf '61 eski Tartüf'ü elindeki yüzyılımız imkânlarıyla yener ve kendisi onun yerine geçer...

Finalde hizmetçi kız her iki Tartüf'ü çamaşır makinasında yıkıyarak onları bile temizleyip adam etmenin mümkün olduğunu ispat eder.

Oyunun politik tutulan parçaları da vardır ki her ay yenilenecektir. O ayın yahut o devrin politik olaylarına göre. [189]

15

Ben melodramın hiç eskimeyecek bir tiyatro unsuru olduğuna kaniim. Nasıl muayyen bir anlayışla, romantizm her edebiyat mektebinin içinde varsa, melodram şu veya bu şekilde tiyatronun canlı, hareketli, bir şey söylemek isteyen tiyatronun unsurlarından biridir... Realist bir piyes bile melodramatik unsurun inkârını icabettirmez. [190]

16

Satirin, toplumcu satirin gerçekten gelişmesini istiyorsak, evvelâ satirden korkmamağa alışmalıyız. Sonra, satir kendisini toplumcu kanunun himayesinde, hem de

kuvvetli himayesinde hissetmeli. Sonra, satir derdemez öküzün altında buzağı aramağa kalkışmamalıyız. Satir yalan söylüyorsa, yalan söylediğini herkesten önce seyirci anlar, yalan söyliyen tiyatroya gitmez. Satir doğru söylüyorsa, mesele yok. Satirde bir şeye dikkat etmeli: doğruyu yarım söylemesin. Yarım söylenen doğru, yalanın yapmadığı kötülüğü yapabilir. [191]

17

Sosyalist bir toplumdaki sosyalist bir yazarın bu toplumla çelişkiye düşmesi olanaksızdır. Başka bir toplumda çalışıyor olsa durum böyle olmaz kuşkusuz, çok farklı güçlüklerle karşı karşıyadır o zaman.

Sözgelimi, İvan İvanovitch'i bir Türk kişi olarak, yarı-feodal yarı-kapitalist bir ülke olan Türkiye'de yaratmış olsaydım, Türk toplumunun koşulları içinde, Petrov'un kesinlikle İvan İvanovitch'in elinde oyuncak olacağı postulatından çıkacak tam karşıtı bir duruma ulaşılırdı. Hiç bir şey değişemezdi o zaman, oysa, sosyalist bir toplumda şimdiden İvan İvanovitch'in değişmekte olduğu ve daha da değişeceği gözlemlenebilir...

Bu oyun önce Stalinabad'da elli kez oynandı. Sonra son zamanlara kadar Riga'da oynandı ve sanırım hâlâ sahnededir. Bana söylendiğine göre, başarısı büyük olmuş Moskova'da. Bundan gurur duyuyorum, çünkü sosyalist topluma karşı değil, onun lehinde bir hiciv yazmış olduğumu hissediyorum. [192]

18

Gelelim benim piyesin teknik tarafına. Böyle bir eseri geniş seyirci kütlelerine yakın kılmak için, elimden geldiği kadar çalıştım. Eğer tezimi uzun tiratlar, muhave-

rekerle, 19uncu asır tez piyesleri gibi verecek olsam can sıkıcı bir iş olacak gibi geldi bana. Bunun için piyeste hareket unsuruna ve realist, melodram, konstrüktivist v.s. bir çok tiyatro mektepleri prensiplerine baş vurdum. Bunu bir ana hat, bir vahdet içinde yapmağa çalıştım. Eserin kanevasını sinema senaryosu gibi işledim. Can sıkmasın istedim. Muvaffak oldum mu, olmadım mı? Orasını sahne gösterir.[193]

19

1 — «Bir Ölü Evi» mevzu itibarile bir **faciadır.** Realist bir hava içinde zaman zaman melodrama kaçan **bir facia**...
2 — «Bir Ölü Evi» satire, bazan farsa kaçan bir komedidir...
3 — «Bir Ölü Evi» bir mörs piyesidir...
4 — «Bir Ölü Evi» kuruluşu itibarile bir tek kahramanın etrafında inkişâf eden bir maceranın hikâyesi değildir... Buna mukabil birinci perdenin ilk meclisinin ilk anından itibaren en keskin şeklinde mizansen hareketine girilir. Teknik itibarile lâkırdı asgari ve mizansen imkânları azamidir. Haleti ruhiye değişiklikleri ve inkişâfları muhavere ile değil, hareketle gösterilmeye çalışılmıştır.
5 — «Bir Ölü Evi»nin muharriri tezli bir eser yazmak istemiştir. Tezini, ufki ve genişlemesine değil, bir burgunun açtığı delik gibi derinlemesine almıştır...[194]

20

Piyeslerde de, tıpkı romanlarda olduğu gibi, ekseri-

ya, ön planda ve arka planda insanlar olacak. Sahnenin kendine mahsus imkânlar ve imkânsızlıkları var. Bu imkânlardan meselâ bir tanesi, bizzat aktörün bir mimikle, bir hareketle, meselâ elinin bir hareketi, yahut yüzünün bir ifadesiyle bir ruh haletini sözsüz, konuşmadan verebilmesidir. Yani pantomim unsuru. Bu imkân, aktörün, müellife ilâve ettiği imkândır. İmkânsızlıklardan bir tanesi de, iç muhaverenin zorluğudur. Bunu eskiler... aktörü sahnede, seyircilere hitaben yüksek sesle konuşturmak suretiyle halletmeğe çalışmışlar. Bazan seyircilere hitaben yapılan bu yekbaşına konuşma, bu monolog, bir vakayı hazırlamak için de, açıklamak için de yapılırmış. Yahut, bir muhavere sırasında, aktör, seyircilere hitaben kısa bir iki lâfla intibaını, düşüncelerini söyler. Okuduğun piyeslerden bu dediklerim elbette gözünün önüne geldi. Ben bu imkânsızlığı, daha doğrusu yarı imkânsızlığı, öyle zannediyorum ki, **Ferhad'la Şirin**'de biraz daha imkân içine soktum.[195]

21

İşte Ferhad ile Şirin hikâyesini böyle bir temaya esas aldım. (...) Mesele bir tek insana karşı duyulan aşkla, insanlığa, insanlığın hayrına karşı duyulan aşkın mücadelesi değil, bir vahdet teşkil etmeleri. Sonra insanla tabiat arasındaki münasebeti de dilediğim gibi verebileceğimi sanıyorum...

Tiyatro tekniğinde, çok eskiden kullanılıp da sonra vazgeçilen bir unsuru geliştirip tatbik ettim, fena da olmadı sanıyorum. Masal unsurunu fona aldım, bu unsurun bilhassa sembolik ifadesinden faydalandım, fakat realist çalıştım. Tuhaf bir tezat oldu...

İkinci sahnede, yani üçüncü perdenin ikinci sahnesinde, suyun çeşmelerden akışını ve Ferhadın Şirinin ku-

cağında ölüşünü yazacaktım. Fakat sonra düşündüm, hem esas itibariyle piyes üçüncü perde birinci sahnede bitiyor, hem de Ferhadla Şirinde seninle bana benzeyen bir taraf var ki, adeta sana kavuştuğum anda senin kucağında öldürmüş gibi olacaktım, buna gücüm yetmedi...

Hani Ferhad bir yerde Şirine: Biz ancak hasretimizin binde birini koyabiliriz lâleye, diyor ya. İşte öyle olacak, ben de ancak bu piyese kendi içimdekinin binde birini koyabileceğim diye üzüldüm. Yine hepsini koyamadım, fakat anlıyorum ki hiç olmazsa yüzde birini koymuşum.[196]

22

Tiyatronun geleceği, yahut geleceğin tiyatrosu üstüne yürütülen tartışmayı büyük bir ilgiyle izledim. Bu konuda benim de söyleyecek bir çift sözüm var.

Geleceğin tohumları bugünün içinde, bugünün tiyatrosu geleceğin tiyatrosuna gebe. Ben bugünün tiyatrosuna katılmağa çalışarak geleceğin tiyatrosuna bir ucundan dalmış olmuyor muyum? Oluyorum. Bunu böylece cevaplandırmakla başka bir soruya da karşılık veriyorum: «Tiyatronun geleceği var mı? Sinema, televizyon tiyatroyu öldürmiyecek mi?»

Tiyatronun geleceği var. Sinema, televizyon ve daha adını bile bilmediğimiz oyun imkânları, —çünkü kırk yıl önce diyelim televizyonun adını bile bilmiyorduk, yüz yıl önce sinemanınkini— tiyatroyu öldüremez. Neden? Bu nedenin karşılığını şu katıldığım tartışmada çok güzel verenler oldu. Ben bir kere ana çizgisiyle onları tekrarlayım, sonra bir iki yeni şey söyliyeyim, belki söyliyeceklerim yeni değildir, onları da söylemişlerdir de gözümden kaçmıştır, olabilir.

Bir sanat kolu, bir sanat ifadesi, imkânı, şekli neden

ölür? Yeni sosyal şartlar artık onu gerektirmez de ondan. Yeni sosyal şartlar ve yeni teknik o sanat kolunun, şeklinin yerini olduğu gibi tutabilecek başka bir şekil, bir ifade imkanı getirir de ondan. Tiyatroyu ele alalım. Yeni sosyal şartlar, geleceğin sosyal şartları, yani toplumcu sosyete tiyatroyu gerektirmiyecek mi? Toplumcu insan, ister seyirci, isterse oyuncu olsun, başka imkânlarla doğrudan doğruya, canlı ve üç dimansiyon içinde temas ihtiyacını duymıyacak mı? Sinema, televizyon, filân, yani resim yoluyla vasıtalı ruh ve düşünce alışverişine girişmek toplumcu insanlara yetecek mi? Böyle bir yetinme toplumcu sosyetenin özelliklerinden biri midir? Sanmıyorum. Çünkü, bir kere daha tekrar edeyim, tiyatronun geleceği yahut gelecekte tiyatro derken ben geleceği toplumcu sosyete olarak anlıyorum. Bundan ötürü de yapılan tartışmanın adını şöyle de koyabiliriz: Toplumcu Cemiyette tiyatro olacak mı? Olacaksa nasıl olacak?

Şimdi gelelim televizyon yahut sinemanın tiyatronun yerini olduğu gibi tutup tutamıyacaklarına. Bence bu üç sahne sanatı bir yandan birbirine bağlıdır, birbiri üstüne etkileri vardır, bir yandan da birbirlerinden ayrıdır, ana gelişmeleriyle bağımsızdırlar, birbirinin yerlerini tutamazlar. İster seyirci, ister oyuncu, ister yazar bakımından işi ele alın, aynı sonuca varırsınız. Film çeviren aktörle (filmin nasıl çevrildiğini anlatmağa lüzum yok) doğrudan doğruya seyirciler karşısında oynıyan ve her seferinde oyununa bir şeyler katıp ondan bir şeyler çıkaran aktör arasında ayrılık vardır. Aynı şeyi seyirci için de söyliyebiliriz. Bedenin ve sesin kendisiyle resimleri arasındaki ayrılığı yok edebilirsiniz, tiyatroyu kaldırabilirsiniz ve onun yerini sinema, yahut televizyon tutabilir.

Buraya kadar söylediklerimi benden önce de, benden çok güzel söyliyenlerin yazılarını okudum. Şimdi bu tartışmada benden önce söylenmemiş olduğunu sandığım

sözümü edeceğim. Rusça bir terim var: «Uslovno». Türkçede bunun karşılığını bulamadım, hattâ fransızcasını pek kestiremiyorum, ama tartışmaya rusça katıldığıma göre «Uslovno» terimini kullanacağım. Tiyatroyu sinema ve televizyondan ayıran en önemli özelliklerden biri de şu: Tiyatroda oyuncunun sesinden, jestlerinden, mimiklerinden, kılık kıyafetinden tutun da, rejisörün ve ressamın ustalığına kadar her alanda «uslovnoluk» imkânları yalnız kemiyetçe değil, keyfiyetçe başka, bambaşka. Bundan ötürü de tiyatroda, yine rusça bir terim kullanayım, «Obobşeniye» imkânları çok daha büyük, çok daha derin. Sinema ve televizyonun realizmiyle tiyatronunki birbirinden büsbütün ayrı.

Bir şey daha söyliyeceğim: tiyatronun temeli söz. Sinema ve televizyonun temeli ayrı ayrı ölçülerde hareket. Yanlış anlaşılmasın, temelden bahsediyorum. Bu yüzden de tiyatro dramyazarlığı sinema dramyazarlığından soy bakımından ayrılır. Kısacası, sinema yahut televizyon tiyatrodan ayrı birer sanat kolu oldukları için, tiyatronun yerini tutamadıkları için de, bu sebeplerden dolayı da, tiyatroyu yok edemezler. Hattâ televizyonla sinema arasındaki keyfiyet farkı yüzündendir ki, bütün aceleci tahminler doğru çıkmamış, televizyon sinemayı ortadan kaldıramamıştır ve kaldırmayacaktır. Çünkü ayrı sanat kollarıdırlar ve geleceğin sosyal şartları sinemanın sanat kolu olarak ortadan kalkmasını gerektirmemektedir.

Şimdi gelelim gelecekteki tiyatroya, tiyatronun geleceğine. Tiyatronun geleceğini ana çizgileriyle bugünden kestirmek yanlış olur. Tiyatronun geleceği bizzat tiyatro sanatını öbür çeşit sahne sanatlarından ayırt eden özelliklerin yeni teknik şartların da yardımı ve etkisi altında gelişmesinde görülebilir. Kısacası, bale, sirk, pandomim, sinema, televizyon filân gibi sahne sanatlarında tiyatroyu ayırteden en önemli iki özellik onun herşeyden

önce bir söz sanatı oluşu ve başka hiç bir sahne sanatında rastlanamıyacak derinlik ve imkânlarda «Uslovni» olabilişinde ve böylelikle en geniş ve karışık «Obobşeniye» lere yol açabilişindedir. Geleceğin tiyatrosunda bu özellikler bir kat daha kuvvetle ortaya çıkacaktır. İnsan ruhunun şuuraltının incelenmesinde tiyatro sanatının bütün imkânları, insanla tabiatın doğrudan doğruya karşı karşıya kalacağı bir cemiyette, toplumcu cemiyette çok büyük bir zenginliğe kavuşacaktır. [197]

SİNEMA

1

Bizde filimcilik ilerlemiyorsa, sosyal sebebler bir yana, sebep ne teknik noksanında ne aktör noksanında, ne rejisör, ne sermaye noksanındadır. Bütün mesele filim çevirmek isteyen sermayedarın kafasında ve çeviren insanın zihniyetinde Amerikan, İngiliz, Fransız filimlerinin örnek tutulmasındadır. Halbuki biz, eldeki teknikle, personelle, parayla hakikaten güzel filimler çevirebilirdik. Yeter ki «Türk Janrı» filmin mevcut imkânlarla nasıl olması gerektiği işi üzerinde düşünülsün. Biz, tabiat manzarası bol, enteriyörü az, realist, sanat tarafına önem verilen profesyonel aktörü az, bizzat mahallinde seçilmiş insanları çok ve cidden edebî değeri olan senaryoları işleyen filimler çevirseydik ve seyirciye böyle çıksaydık, hem filim işi yapardı, çünkü verdiğimiz eseri Amerikan filimleriyle kıyaslamazdı, çünkü janrı büsbütün başka türlü olurdu, hem de memlekette filim çevirmek işi ilerlerdi. Her ne hal ise. Hep aynı aldanışa düşüyoruz. Dışarının muazzam tekniğe, bebek kadına, muhteşem palavraya,

dekora, baygın gözlü jön prömyeye dayanan ve sahte haşmetiyle göz kamaştıran filimlerini taklide kalkıyoruz, fakat bizde o imkânlar olmadığı için iş kepazelik oluyor. Halk bunu bir yutuyor, iki yutuyor, sonra artık yutmaz oluyor. Amerikan filimini halka yutturan imkân bizde olmadığına göre, yutturmaktan vaz geçip, samimiyetle, ustalıkla iş yapsak eninde sonunda halkı Amerikan filminin kepazeliğinden bile bir miktar soğutabilirdik ve bizimkileri şimdiye kadar görmediği eserler gibi seyre gelirdi. Bu bahis uzundur. Burda keselim. [198]

2

Bu film nasıl oluyor da Türkiye'de gösterilebiliyor?

İstilâcı bir emperyalizme karşı memleketini müdafaa eden bir millet, adî eşkiyalar, çapulcular haline sokulmuş. Emperyalizmin uşakları kahraman olmuşlar.

Film öyle tertib edilmiş ki seyirci zorla istilâcılarla beraber oluyor ve onların zaferini alkışlamağa mecbur ediliyor.

Türkiye'nin en büyük hususiyetlerinden birisi de vaktiyle bir antiemperyalist kavgaya girişmiş olmasıdır. Millî kurtuluş hareketi bir bakımdan antiemperyalist bir kavgadır.

Böyle bir kavganın hâtıraları hâlâ taptaze iken, emperyalist istilânın bütün acılarını çekmiş bir şehirde nasıl olur da emperyalizmin methiyesini yapan böyle bir kepazelik gösterilir?.. Memleketlerini kurtarmak için ölenlerin üstünde yükselen emperyalist bandırasını alkışlamağa biz nasıl zorlanabiliriz?

Bu kepazelik bir daha tekrar etmemeli. Türkiye seyircileri aşk, kıskançlık dalâveresiyle, sinema yıldızlarının baldır ve bacakları ile emperyalizmi alkışlamağa teşvik edilmemelidir. [199]

3

Çağdaş Kapitalist Devletin elinde çok güçlü uyarı (ajitasyon) aygıtı var (sinema, radyo, v.b.). Ve belli bir dönemde bu aygıt halkı etkiliyebilir. Hitler için böyle olmuştu bu, şimdi de çağdaş Amerika'da olduğu gibi. [200]

4

Bence filmcilik, tıpkı yapıcılık, resimcilik, ozanlık gibi bir ardır. Bence dahası var, filmcilik birçok arları toplayan sentetik bir kafa, gönül, göz ve bilgi verimidir. Bu arın güttüğü son, yalnız eğlendirmek, vakit geçirmek değil, duyurmak, öğretmek, düşündürmektir de. [201]

5

Yine aklımda kaldığına göre, «Kabahat Kimde» diye bir piyesimi oynadık «Metla»da, bir de «Kirpiçiki» adlı ve Ek'le birlikte yazdığımızı sandığım bir rövüydü. «Kabahat Kimde» bir perdelikti ve cinayet, hırsızlık filan gibi suçlarda kabahatin —kapitalist düzende— bireyde değil, cemiyette olduğu tezini savunuyordu. Rövü... «Kirpiçiki» türküsünün etrafında kurulmuştu. Birinci dünya savaşı, Ekim devrimi, ilk ekonomik kalkınış. Sinemayı organik olarak tiyatroyla birleştirmiştik bu rövüde. Bir örnek: kahramanlardan biri bir sokak gösterisine katılıyordu. Prensip: bütün enteryörler sahnede, bütün eksteryörler ekranda, ama dediğim gibi birbirine bağlı olarak. [202]

6

Filmcilik deyip geçme, küçük efendi. Çok şey var filmcilikte... Halkla en karşı karşıya sanat, bu...

Hikâyelerin filmlerini yapmalı. Meselâ Sabahattin Ali'nin hikâyelerini... İki kısımlık, iki kısımlık filmler... Hikâyelerden sonra şiirlerin filmlerini yapmalı. Ya halk türküleri, bizim halk türkülerimiz... Nasıl olur ama o canım türküler... Çarşambayı sel aldı... Bir sel gelir gümbür gümbür, alır ne var ne yok siler süpürür... Bir yar sevdim el aldı... Biri gelir dört nala, uça uça, alır sevgiliyi kaçırır götürür... İşte bunların filmini yapmalı... Küçük küçük filmler... Ama ne güzel olur!.. Halk da tutar bunları! Göreceksin, bunları hep yapacağız! Daha neler yapacağız... Daha ne büyük işler!.. [203]

7

Söz yine sinemaya gelmişken bir ufak ukalâlık daha edeyim: bizim filimlerin kusurlarından biri de nabızlarının atışındaki hastalıktır. Bazıları ölü nabzı gibi atar, bazıları bir yükselir bir düşer, yani tempo denilen şey yoktur. Bu hususta kabahat, montajcılık diye ayrı bir mesleğin varlığından habersiz oluşumuzdur. [204]

8

Avrupa ve Amerika filimciliğinde yine emperyalist devletlerin propagandası bütün kuvvetiyle önemli bir yer tutmağa başladı. (...)

Sinemanın propaganda işlerinde oynadığı büyük rol gözönünde tutulunca, dünya emperyalizminin bu yola yeniden, bu kadar kuvvetle başvuruşu insanı düşündürmüyor değil. [205]

RESİM

1

Bugüne kadar resim sanatı bir çok kemmî tekâmüller geçirmiştir: Klâsik, natüralist, ekspresyonist, ilh.. mektepler bu kemmî tekâmüllerin muhtelif merhaleleridir. Fakat kemmiyeten tekâmüller keyfiyeten inkılâplarla neticelenir. İşte bugün resim sanatı bu keyfiyetten inkılâbın arifesinde bulunuyor. Bu inkılâp muhtelif mekteplerde yalnız şekil değiştiren **«ve âdi iptidaî naturalizmi» yıkacak, onun yerine «mürekkep natüralizmi» ikame edecek**tir. Fikrimizi izah edelim :

Bugün mevcut sanayi-i nefîsenin en mütekâmili «MİMARÎDİR».

Niçin?..

ÇÜNKÜ :

«Mimarî», tabiatın muhtelif unsurlarını toplıyarak tabiatta mevcut olmayan fakat TABİÎ olan bir terkip vücuda getiriyor.

İŞTE RESİMDE VUKUA GELECEK İNKILÂP BUDUR. YÂNİ BİR RESSAM **SICAK** MEVHUMUNU VERMEK İSTERSE HARIL HARIL YANAN BİR SOBA RESMİ YAPMIYACAK, FAKAT TABİATTA MEVCUT SICAKLIK UNSURLARININ RESME KABİL-İ NAKİL OLANLARINI TOPLAYARAK BİR **SICAKLIK TERKİBİ** VÜCUDA GETİRECEKTİR. BU SURETLE «İPTİDAÎ NATÜRALİZM» YIKILACAK VE ONUN YERİNE MÜREKKEP NATÜRALİZM GELECEKTİR. [206]

2

Resim bahsine gelince, ben modern resmi, Pikassosuna varıncaya kadar, ikiye ayırıyorum, tezyini, dekora-

tif resim ve tuval resmi. Modernlerin çoğu, meselâ bizdekiler daha ziyade tezyini sanatlara giriyor bence. Yani ben onların portrelerini dahi, bir halı motifi, bir mimarî motifi, bir dekoratif sanat olarak alıyorum, o zaman da mesele kalmıyor. Sen de işe bu gözle bakarsan, sanırım işin zevkine varırsın. [207]

3

Abstre resmi, dekoratif resim olarak anlıyorum. Her dekoratif resimde, iyisinde; psikolojide, hattâ bazen edebiyat, çok kere duyguda olduğuna göre, abstre resimde bu unsurları dekoratiflik çerçevesi içinde anlamağa çalışıyorum. [208]

4

Gerçek Çin sanatıyla tanıştıktan sonra, bizim için her şeyin temeli olan tüm Akdeniz kültürü kaba görünüyor bana. [209]

5

Şu resim bahsinde bütün ekolleri anlarım, tadarım da bir türlü kendim fırçayı elime alınca babadan kalma usulle —yani renkleri ve şekilleri oldukları gibi tesbit etmekle— çalışmaktan başka bir halt kıvıramam. [210]

Karikatür

1

Bütün kusurlarına —tanzimindeki dikkatsizlik, eser-

lerdeki yeknesaklık v.s. gibi— rağmen bir fotoğraf sergisi açıldı. Bir heykel ve resim sergisi açılacak. Bir karikatür sergisi açılmış bulunmaktadır.

Karikatür sergisi fotoğraf sergisine nazaran daha etraflı yapılmış. Aşağı yukarı bizde karikatürün tarihi bile gösterilmiş. Amatörlerden ve Cemal Nadir, Ramiz, Münif'den başka karikatüristlerin —her nedense— sergiye eser göndermemiş olmaları —Sedad Nuri, Sedad Simavi ve bazan karikatür yapan Arif Dino gibi üçü müstesna— büyük bir eksiklik değil.

Karikatür sergisinde bir cemiyetin tarihî sosyal inkişaf seyrini aşağı yukarı takib etmek mümkün.

İlk karikatürler gelmekte olan bir rejimin gitmekte olan bir rejime karşı yaptığı siyasî kavganın ifadeleri. Abdülhamid'in şahsı etrafında karikatüre giren bu kavga çok şayanı dikkat.

Sonra Meşrutiyet devrinin dahilî siyasî kavgaları geliyor. Yeni gelen rejimin muhtelif temayülleri arasındaki çekişmeler karikatürlerin çizgilerinde.

Bu iki devrede karikatür, ana hattında, siyasî.

Sonra yavaş yavaş harb senelerine girilirken ve harb yılları esnasında karikatürde yeni bir unsur kendini gösteriyor: Kadın ve erkek, karı koca, kaynana gelin münasebetleri.

Karikatürün bu istihalesini harb yıllarının sansürü tesirinde aramak lâzım.

Mütareke yıllarının karikatürlerinde aynı unsur kadın baldır ve bacağını da içine alarak kuvvetleniyor. Mamafih tekrar dahilî siyasî kavgaları da içine alıyor.

Nihayet son yılların karikatürleri geliyor ki baldır ve bacak oldukça örtülmüştür amma, kaynana gelin, karı kocanın birbirlerini aldatması, aşkta para cüzdanı v.s. unsurlar yine kuvvetlidir. Dış politikaya ait karikatürler

mühimce bir yer tutmağa başlamışlardır. Eski âdet ve an'anelere hücum bilhassa şayanı dikkat.

Sergiye iştirak eden karikatüristler hakkında ayrı ayrı düşüncelerimi yazacak değilim. Yalnız şunu söyleyeyim ki bazı karikatürler gördüm ki onlara bazı ecnebî gazete ve mecmualarda da rastlamıştım.

Umumiyetle sergi muvaffak olmuştur. [211]

MİMARÎ

1

Ben gerçek mimarlığı güzel sanatların en önemli kollarından biri sayarım. İnsanlara bu kadar faydalı olan ve güzel sanatlığa bu kadar lâyık olan bir sanat daha az bulunur. Zaten mimarlığın ana prensibi bütün güzel sanatların ana prensiplerinin temelidir. Mimarîsi olmayan musiki, resim, edebiyat kemiksiz, iskeletsiz insana benzer, vıcık vıcık bir külçeden, yahut sersemce bir anarşiden başka bir şey değildir. Aman beni ters anlama, bununla kaskatı kesilmiş çerçevelerden bahsetmek istemiyorum, bilâkis uçsuz bucaksız hareket halindeki maddenin mimarîsini kastediyorum. [212]

2

Mimarî... Benim için en iyi şair mimara en yakın olan şairdir. Edebiyatta amelierbaa değil, müsellesatı küreviye hakimdir.. [213]

KAYNAKLAR

1. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 140 (1); Ekber Babayev, Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (2)
2. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 141, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (3)
3. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 65; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
4. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 141, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (4)
5. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 109; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara.
6. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 92; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
7. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 56; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
8. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor, Ekber Babayev, s. 29, **Militan** Dergisi, Haziran 1975, İstanbul. (5)
9. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 79, 81; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
10. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 92; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (6)
11. **Nazım Hikmet'in Bilinmeyen İki Şiir Defteri**, s. 63, Kemal Sülker; Yazko Yayınları, 1980, İstanbul.
12. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 37-38; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
13. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 64, Hilmi Yücebaş; 1967, İstanbul. (7)

14. **Nazım Hikmet ve Bulgaristan**, s. 115, Fahri Erdinç; Evrensel Dostluk Yayınları, 1977. (8)
15. a.g.e., s. 113.
16. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 229; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (9)
17. **Nazım Hikmet ve Bulgaristan**, s. 118, Fahri Erdinç; Evrensel Dostluk Yayınları, 1977, Ankara. (10)
18. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 60; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
19. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 174-75, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (11)
20. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 141; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (12)
21. a.g.e., s. 122. (13)
22. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 140, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (14)
23. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 331-32; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (15)
24. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 399; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (16)
25. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 86-87; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
26. **Nazım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl**, s. 54, Orhan Kemal; Tekin Yayınevi, 1976, İstanbul. (17)
27. **Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar**, s. 415; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (18)
28. **Aydınlıkçı Şair, Aydınlıkçı Yazar Nâzım Hikmet**, s. 53-55; Oda Yayınları, 1976, İstanbul. (19)
29. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 84-85; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (20)
30. a.g.e., s. 87. (21)
31. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 39-40; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
32. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 268; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (22)
33. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 369; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (23)
34. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 45; De Yayınevi, 1968, İstanbul.

35. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 242; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (24)
36. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 139; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (25)
37. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 254-55; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (26)
38. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 148-49; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (27)
39. «Nazım'la Söyleşi», C. Dobzynski; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
40. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor», E. Babayev, **Militan** Dergisi, s. 28-29, Haziran 1975, İstanbul.
41. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 218-19; 1965, İstanbul. (29)
42. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 364-65, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul.
43. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 141, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul.
44. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 73; 1965, İstanbul. (31)
45. a.g.e., s. 143. (32)
46. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 51-52; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (33)
47. N. Hikmet, **Resimli Ay**, Şubat 29, 1930.
48. a.g.e., s. 68. (34)
49. a.g.e., s. 25. (35)
50. a.g.e., s. 41-42. (36)
51. a.g.e., s. 45-46. (37)
52. a.g.e., s. 47-48. (38)
53. a.g.e., s. 415. (39)
54. a.g.e., s. 126-27. (40)
55. a.g.e., s. 264. (41)
56. a.g.e., s. 240. (42)
57. **Nazım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl**, s. 28, Orhan Kemal; Tekin Yayınevi, 1976, İstanbul.
58. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 231, 1965, İstanbul. (43)
59. **Nazım'dan Anılar**, s. 58, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul.
60. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 257; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (45)
61. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 90; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (46)

62. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 27; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
63. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 362; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (47)
64. **Nazım'dan Anılar**, s. 23, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (48)
65. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 368; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (49)
66. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 253-54; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (50)
67. a.g.e., s. 264-66. (52)
68. a.g.e., s. 142-43. (53)
69. a.g.e., s. 159-60. (54)
70. a.g.e., s. 171. (55)
71. **Nazım'dan Anılar**, s. 23, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (56)
72. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 263-64; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (57)
73. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 366, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul.
74. «Kafatası Piyesi Hakkında»; **Darülbedayi Dergisi**, sayı 28, s. 4, 1932, İstanbul.
75. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 65-67; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
76. **Nazım Hikmet ve Bulgaristan**, s. 115, Fahri Erdinç; Evrensel Dostluk Yayınları, 1977, Ankara. (58)
77. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor», E. Babayev; **Militan** Dergisi, sayı 6, s. 20-21, 1975, İstanbul.
78. a.g.e., s. 23-29.
79. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 108; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
80. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 93; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (59)
81. **Nazım'dan Anılar**, s. 36, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (60)
82. a.g.e., s. 54. (61)
83. a.g.e., s. 84. (62)
84. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 212, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (63)

85. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 125; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
86. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 372; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (64)
87. «Nazım'la Söyleşi», C. Dobzynski, s. 165; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
88. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 76; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
89. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 244-45; 1965, İstanbul. (65)
90. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, s. 175, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (66)
91. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 75-76; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (67)
92. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 54; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
92. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 323; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (68)
94. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 176, Kemal Sülker; May Yayınları, 1971, İstanbul. (69)
95. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet**, s. 225, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (70)
96. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 66-67; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (71)
97. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 63; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
98. **Nazım'la Söyleşi**, C. Dobzynski, s. 165; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
99. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 44-45; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (72)
100. **Nazım'dan Anılar**, s. 42, A. Fevralski; Cem Yayınevi. 1979, İstanbul. (73)
101. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 51; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (74)
102. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 94-95; 1965, İstanbul. (75)
103. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 22; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
104. **Aydınlıkçı Şair, Aydınlıkçı Yazar Nazım Hikmet**, s. 63-64; Oda Yayınları, 1976, İstanbul. (76)
105. a.g.e., s. 67-68. (77)
106. a.g.e., s. 74. (78)

107. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 130; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (79)
108. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 188; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
109. a.g.e., s. 208.
110. **Nazım Hikmet'le Üçbuçuk Yıl**, s. 53, Orhan Kemal; Tekin Yayınevi, 1976, İstanbul.
111. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 341, Hilmi Yücebaş; 1967.
112. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 75; Hilmi Yücebaş, 1967, İstanbul. (80)
113. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor», Ekber Babayev; **Militan** Dergisi, Haziran 1976, İstanbul.
114. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 354-55; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (81)
115. a.g.e., s. 369. (82)
116. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 108; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
117. **Nâzım ile Piraye**, s. 56; De Yayınevi, 1975, İstanbul. (83)
118. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 103; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (84)
119. a.g.e., s. 351. (85)
120. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 38; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
121. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 413; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (86)
122. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 353-55; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (87)
123. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 177; May Yayınları, 1977, İstanbul. (88)
124. **Bütün Eserleri**, cilt sekiz, s. 460, 1972, derleyen Ekber Babayef.
125. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 107; 1965, İstanbul. (89)
126. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 72-76; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
127. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 65-66; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
128. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 160-61, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (90)
129. **Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları** (Adalet Cimcoz'a Mektuplar / 1945/50), hazırlayan Şükran Kurdakul, Cumhuriyet Gazetesi, 17 Nisan 1986.

130. **Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları,** (Adalet Cimcoz'a Mektuplar / 1945-50), hazırlayan Şükran Kurdakul, Cumhuriyet Gazetesi, 17 Nisan 1986.
131. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar,** s. 79-80; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
132. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı,** s. 170, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (91)
133. **Nazım Hikmet Türk Basınında,** s. 76; 1967, İstanbul. (92)
134. **Nazım Hikmet Türk Basınında,** s. 74-75; 1967, İstanbul. (93)
135. **İt Ürür Kervan Yürür,** s. 109-10; 1965, İstanbul. (94)
136. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 100-01, Bilgi Yayınevi, 1968, İstanbul. (95)
137. **Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet,** s. 133, Ekber Babayev; Cem Yayınevi, 1976, İstanbul. (96)
138. **Nazım'dan Anılar,** s. 18, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul.
139. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 147; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (98)
140. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 74-75; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara.
141. «Nazım Hikmet ve Yannis Ritsos'la 'Sınırsız Şiir' Konusunda Bir Söyleşi», **Sanat Emeği** Dergisi, sayı 3, s. 45-46; 1978, İstanbul. (99)
142. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, s. 28, derleyen Aydın Aydemir.
143. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar,** s. 28-29; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
144. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar,** s. 101; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
145. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 267-68; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (100)
146. a.g.e., s. 353. (101)
147. a.g.e., s. 48-49. (102)
148. a.g.e., s. 50-51. (103)
149. a.g.e., s. 60-64. (104)
150. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 131-133; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (105)
151. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 147-48; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (106)
152. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 197; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (107)

153. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 323-25; **Cem Yayınevi**, 1977, İstanbul. (108)
154. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 35-36; **Cem** Yayınevi, 1970, İstanbul.
155. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 99-100; **Cem Yayınevi**, 1970, İstanbul.
156. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 219; **Cem Yayınevi**, 1970, İstanbul.
157. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 29; **De Yayınevi**, 1968, İstanbul.
158. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 345-46; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (109)
159. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 212; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (110)
160. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 359; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara.(111)
161. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 23-24; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (112)
162. **Nazım'dan Anılar**, s. 33-34, A. Fevralski; **Cem Yayınevi**, 1979, İstanbul. (113)
163. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 91; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (114)
164. a.g.e., s. 143. (115)
165. a.g.e., s. 343. (116)
166. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 81-82; 1965, İstanbul. (117)
167. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, derleyen **Aydın** Aydemir.
168. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 86; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (118)
169. a.g.e., s. 126. (119)
170. «Önsöz», **Sevdalı Bulut**; **Bütün Eserleri**, cilt sekiz, 1972, derleyen Ekber Babayef.
171. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 159-60, 1965, İstanbul. (120)
172. a.g.e., s. 235-36. (121)
173. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 142, **Kemal Sülker**; May Yayınları, 1977, İstanbul. (122).
174. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 252-53, **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (123)
175. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 33; **Cem Yayınevi**, 1970, İstanbul.

176. **Nazım'ın Çilesi,** Rady Fish, s. 147-48, Gün Yayınları. 1969. İstanbul. (124)
177. «Tiyatrolarım Üstüne»; **Nazım Hikmet,** Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
178. **Nazım'dan Anılar,** s. 21-22, A. Fevralski; Cem Yayınevi. 1979, İstanbul. (125)
179. a.g.e., s. 22-23.
180. a.g.e., s. 34. (126)
181. a.g.e., s. 44. (127)
182. a.g.e., s. 48. (128)
183. «Tiyatrolarım Üstüne», s. 129; **Nazım Hikmet,** Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği; Berlin, 1977.
184. a.g.e., s. 129, 131.
185. «Nazım'la Söyleşi», C. Dobzynski; **Nazım Hikmet,** s. 169, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
186. **Bütün Eserleri,** cilt sekiz, s. 439-40, derleyen Ekber Babayev, 1972. (129)
187. **Yayınlanmamış Eserler,** s. 362; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (130)
188. a.g.e., s. 363.
189. a.g.e., s. 364-65. (131)
190. «Unutulan Adamı Niçin ve Nasıl Yazdım?», **Darülbedayi** Dergisi, sayı 52, 1934, İstanbul.
191. **Bütün Eserleri,** cilt sekiz, s. 442, derleyen Ekber Babayev, 1972. (132)
192. «Nazım'la Konuşma», C. Dobzynski, **Yeni A** Dergisi, Haziran 1974.
193. «Kafatası Piyesi Hakkında», **Darülbedayi** Dergisi, sayı 28, s. 4, 1932, İstanbul.
194. «Bir Ölü Evi», **Darülbedayi** Dergisi, sayı 33, s. 4. 1932. İstanbul.
195. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar,** s. 387; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (133)
196. **Ferhad ile Şirin,** s. 81-83; De Yayınevi, 1965, İstanbul. (134)
197. **Bütün Eserleri,** cilt sekiz, s. 444-46, derleyen Ekber Babayev, 1972. (135)
198. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar,** s. 28, Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
199. **İt Ürür Kervan Yürür,** s. 171-72; 1964, İstanbul. (136)

200. **Nazım'dan Anılar**, s. 43, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979 İstanbul. (137)
201. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 183-84; 1965, İstanbul. (138)
202. «Tiyatrolarım Üstüne»; **Nazım Hikmet**, s. 127, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
203. **1938 Harp Okulu Olayları ve Nazım Hikmet**, s. 157-58, A. Kadir; 1966, İstanbul.
204. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 35; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
205. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 200-01, 1965, İstanbul. (139)
206. **Aydınlıkçı Şair, Aydınlıkçı Yazar, Nazım Hikmet**, s. 56-57, (Hazırlayan) Metin İlkin; Oda Yayınları, 1976, İstanbul. (140)
207. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 101; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
208. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, s. 28, derleyen Aydın Aydemir.
209. **Nazım'dan Anılar**, s. 45, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (141)
210. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 34; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
211. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 234-35; 1965, İstanbul.
212. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 343-45; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (142)
213. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, Hilmi Yücebaş, s. 26; 1967, İstanbul.

NOTLAR

(1) **Resimli Ay** Dergisinin 1929 tarihli 12. sayısında yayınlandığı bildirilen yazıdan. (**Resimli Ay**: Sabiha ve Zekeriya Sertel tarafından 1924'te yayınlanan aylık edebiyat, sanat dergisi. Nazım Hikmet'in «Putları Yıkıyoruz» başlıklı sanat kavgaları bu dergide başlamıştır.)

(2) **Ekber Babayev**: SSCB'li Türkolog; Nazım Hikmet'in Moskova'daki en yakın arkadaşlarından ve yaşamöykücülerinden. Bulgaristan'da yayınlanan Nazım Hikmet'in **Bütün Eserleri** dizisinin düzenleyicisi.

(3) **Gün** Dergisinin 1946 Ağustos tarihli sayısında yayınlanan yazıdan. (**Gün**: Esat Adil yönetiminde 3 Kasım 1945'te yayına başladı, daha sonra Sıkıyönetim Komutanlığı'nca kapatıldı, 14 Aralık 1945.)

(4) «N. Hikmet, Hayatı, Eserlerinden Parçalar», Y. Kaya, adlı kitaptan; 1950, İstanbul.

(5) Devrimci Kültür ve Sanat Kavgasında **Militan**: Şair Ataol Behramoğlu ve Nihat Behram kuruculuğunda, Ocak 1975 - Haziran 1976 (18 sayı) yayımlanmış olan aylık toplumcu düşün ve sanat dergisi.

(6) Malatya Cezaevi'ne gönderilmiş 17.6.1941 tarihli mektuptan.

(7) **Çığ Mecmuası**'nda çıkmış 13.9.1933 tarihli, «Nazım Hikmet'le Sohbetler» adlı yazıdan.

(8) Nazım Hikmet'in 25 Eylül 1951'de Bulgaristan'da **Birlik** Evi'nde **yazarlarla yaptığı** söyleşiden.

(9) Malatya Cezaevi'nden 1943 yılında gönderilmiş bir mektuptan.

(10) Nazım Hikmet'in «Rabotnişesko Delo» Gazetesi muhabiriyle yaptığı söyleşiden.

(11) Eylül 1930 tarihli **Resimli Ay** Dergisi'ndeki yazıdan.

(12) Malatya Cezaevi'ne 20.3.1942'de gönderilmiş mektuba ek'ten.

(13) Malatya Cezaevi'ne 1941 yılı sonrlarında gönderilmiş bir mektuptan.

(14) (Notlar 1'deki gibi).

(15) Çorum Cezaevi'ne 1946 yılı başlarında gönderilmiş bir mektuptan.

(16) Çorum Cezaevi'ne 2.8.1949'da gönderilmiş mektuptan.

(17) Orhan Kemal'in Nazım Hikmet'le birlikte Bursa Cezaevi'nde geçirdiği yıllardan derediği anılar kitabından. Nazım Hikmet ile ÜçBuçuk Yıl, Tekin Yayınevi, İstanbul (1965, 2. Basım 1976).

(18) Bursa Cezaevi'nden 27.12.1949 tarihli mektuptan.

(19) **Aydınlık** Dergisi'nin 26. sayısındaki «Diyalektik materyalizme küçük bir methal» adlı yazı (1924). (Aydınlık: 1921-25 tarihleri arasında (37 sayı) yayınlanmış, T.İ.Ç.S.F.'nın aylık teorik yayın organıdır). Ali Cevdet, Sadrettin Celâl, Kerim Sadi, Nazım Hikmet, Şefik Hüsnü başlıca yazarlarındandı. 12 Mart 1925'te Bakanlar Kurulu kararı ile kapatıldı; kimi yazarları yurtdışına çıktı, kimi yazarları ise İstiklâl Mahkemesi'nde yargılanarak çeşitli cezalara hüküm giydiler.

(20) Malatya Cezaevi'ne 30.5.1941 tarihli mektup. (Nazım Hikmet'in burda sözünü ettiği 'felsefe kitabı'nın Lenin'in «Materyalizm ve Ampirio-kritisizm»i olduğu anlaşılmaktadır).

(21) Malatya Cezaevi'ne Haziran 1941 tarihli mektup.

(22) Malatya Cezaevi'ne 1944 yılının ilk yarısı içinde yazılmış olması gereken bir mektuptan.

(23) Çorum Cezaevi'ne 1947 Ağustos-Eylül'de gönderilmiş olması gereken bir mektuptan.

(24) Kurban Bayramı'nın birinci günü, 1943 tarihli mektuptan.

(25) Malatya Cezaevi'ne 20.3.1942 tarihli mektuptan (Nazım Hikmet'in burda sözünü ettiği çalışma, «Memleketimden İnsan Manzaraları» adlı yapıtıdır).

(26) 1943 yılında Malatya Cezaevi'ne gönderilmiş bir mektuptan.

(27) 1942 baharında gönderilmiş bir mektuptan.

(28) **«D» Grubu**: 1933-1947 yılları arasında etkinlik göstermiş, çeşitli eğilimleri içinde barındıran, demokratik bir görsel sanatlar topluluğu.

(29) **İt Ürür Kervan Yürür**: Nazım Hikmet'in 1931, 1935, 1936 yıllarında **Yeni Gün, Akşam, Tan** ve **Milliyet** gazetelerinde çıkmış yazılarından (Lebip Muammer'ce) oluşturulan kitap. (Burdaki alıntı, «Dogmatism Metod» adlı yazıdır. Özgün Yayınları, İst. 1977.)

(30) 1959 yılında, «Şarkiyat Sorunları» (**Problema vostokove deniya**) dergisinin ikinci sayısında «Türk Edebiyatında Sosyalist Gerçekçilik» başlığıyla yayınlanan yazıdan.

(31) «İki Konuşma» adlı yazıdan.

(32) «Realism» adlı yazıdan.

(33) Çankırı Cezaevi'ne 3.3.1941 tarihli mektuptan.

(34) Çankırı Cezaevi'ne 15.4.1941 tarihli mektuptan.

(35) Çankırı Cezaevi'ne 11.1.1941 tarihli mektuptan.

(36) Çankırı Cezaevi'ne 10.2.1941 tarihli mektuptan.

(37) Çankırı Cezaevi'ne 13.2.1941 tarihli mektuptan.

(38) Çankırı Cezaevi'ne Şubat-Mart 1941 tarihli bir mektuptan.

(39) Nevşehir Cezaevi'ne 27.12.1949 tarihli mektuptan.

(40) Malatya Cezaevi'ne 20.1.1942 tarihli mektuptan.

(41) Malatya Cezaevine 1944 yılında yazılmış olması gereken bir mektuptan.

(42) Malatya Cezaevi'ne Kurban Bayramı'nın birinci günü, 1943 tarihli mektuptan.

(43) «Bir Kitap» adlı yazıdan.

(44) Nazım Hikmet'in Moskova'daki evinde (13 Nisan 1955) Fevralski ve öbür sanatçı kişiler ile yaptığı bir tartışma sırasında düşüncelerini doğrulamak için raftan alıp gösterdiği, Rus el zanaatçılığı ürünü, ağaçtan oyma bir iş: At üstünde bir delikanlı heykelciği.

(45) Malatya Cezaevi'ne yazılmış bir mektuptan.

(46) Malatya Cezaevi'ne 17.6.1941 tarihli mektuptan.

(47) Çorum Cezaevi'ne 1947'de yazılmış bir mektuptan.

(48) (Notlar 52'deki gibi).

(49) Çorum Cezaevi'ne 1947 Ağustos-Eylül'de yazılmış bir mektuptan.

(50) 1943 yılında gönderilmiş olması gereken bir mektuptan.
(51) **Siment (Çimento)**: Sovyet romancı Gladkov'un yapıtı.
(52) 1944 yılında yazılmış olması gereken bir mektuptan.
(53) Malatya Cezaevi'ne gönderilmiş 1.4.1942 tarihli mektuptan.
(54) 1942 yazında gönderilmiş olması gereken bir mektuptan.
(55) 1942 sonbaharında gönderilmiş olması gereken bir mektuptan.
(56) Fevralski'nin 5 Ekim 1953'te Nazım Hikmet'le «Bir Aşk Masalı» oyununun gösterisinden sonra yaptıkları söyleşiden.
(57) 1944 yılında yazılmış olması gereken bir mektuptan.
(58) (Notlar 18'deki gibi).
(59) Malatya Cezaevi'ne 17.6.1941 tarihli mektuptan.
(60) 23 Ekim 1953 tarihli not'tan: Nazım Hikmet'in Moskova'da evinde Fevralski ve Eck'le yaptığı söyleşiden.
(61) Sovyet Yazarları İkinci Genel Kurultayı'ndaki oturumda Nazım Hikmet'in yapmak istediği konuşmayla ilgili sözlerinden (20 Aralık 1954).
(62) Nazım Hikmet'in onuruna Edebiyat Müzesi'ne 30 Mayıs 1959 günü düzenlenen sanat gecesinde Nazım Hikmet'in yaptığı konuşmadan.
(63) Nazım Hikmet'in «Memleketimden İnsan Manzaraları» adlı yapıtıyla ilgili olarak yazdığı bir yazıdan.
(64) Çorum Cezaevi'ne 1947 yılı sonu gönderilmiş olması gereken bir mektuptan.
(65) «İki Kriz» adlı yazıdan.
(66) **Resimli** Ay Dergisi, Eylül 1930, s. 11.
(67) Çankırı Cezaevi'ne 7.5.1941 tarihli mektuptan.
(68) Çorum Cezaevi'ne 1946 yılı başında yazılmış bir mektuptan.
(69) **Resimli** Ay Dergisi, Eylül 1930, s. 11.
(70) Nazım Hikmet'in eşi Piraye Hanım'a cezaevinden yazdığı bir mektuptan.
(71) Çankırı Cezaevi'ne 15.4.1941 tarihli mektuptan.
(72) Çankırı Cezaevi'ne 13.2.1941 tarihli mektuptan.
(73) 30 Ekim 1953 tarihli günceden.
(74) Çankırı Cezaevi'ne 3.3.1941 tarihli mektuptan.
(75) «Edebiyatta Karanlık ve Aydınlık» adlı yazıdan.
(76) 12 Ekim 1934 tarihli Akşam gazetesinde çıkan «Öz Türkçe Düşünceler: Dönüm Yeri» adlı yazıdan.

(77) 14 Kasım 1934 tarihli Akşam gazetesinde çıkan «Kabuklu Çekirdek» adlı yazıdan.
(78) 17 Kasım 1934 tarihli Akşam gazetesinde çıkan «Aşıntıyla, Alışkanlığa Karşı» adlı yazıdan.
(79) Malatya Cezaevi'ne 9.2.1942 tarihli mektuptan.
(80) Her Ay Dergisi, Nisan 1937; Naci Sadullah'ın «Edebiyat Anketine Cevaplar: Nazım Hikmet Diyor Ki» yazısından.
(81) Orhan Kemal'e 25.1.1944 tarihli mektuptan.
(82) Abidin Dino'ya 21 Nisan 1958 tarihli mektuptan.
(83) Nazım Hikmet'in Piraye Hanım'a yazmış olduğu mektupları Memet Fuat'ın derleyerek oluşturduğu kitap. (Burdaki alıntı, 8 Şubat 1938, Ankara tarihli mektuptandır.)
(84) Malatya Cezaevi'ne 30.6.1941 tarihli mektuptan.
(85) Çorum Cezaevi'ne 27.1.1947 tarihli mektuptan.
(86) Nevşehir Cezaevi'ne 27.12.1949 tarihli mektuptan.
(87) Malatya Cezaevi'ne 19.4.1947 tarihli mektuptan.
(88) Resimli Ay Dergisi, Eylül 1930, s. 11.
(89) «Edebiyat Kavgaları» adlı yazıdan.
(90) Resimli Ay Dergisi, Ekim, 1929.
(91) Resimli Ay Dergisi, Haziran 1930.
(92) (Notlar 100'deki gibi).
(93) (Notlar 100'deki gibi).
(94) «Vezin Meselesi» adlı yazıdan.
(95) Malatya Cezaevi'ne 1941 Haziran tarihindeki bir mektuptan.
(96) Burda söz konusu olan şiir, Nazım Hikmet'in Azerbaycan'lı şair Samed Vurgun'a okuduğu «Meşgale» adlı şiiridir.
(97) 3 Mayıs 1953'te Fevralski ile Eck'in Nazım Hikmet'i «Barihva» sanatoryumunda ziyaret ettikleri zaman yaptıkları söyleşiden.
(98) Malatya Cezaevi'ne Nisan 1942 tarihinde yazılmış bir mektuptan.
(99) Bu konuşma 5 Temmuz 1962'de Prag'da «Kültür» adlı haftalık gazetede, daha sonra Rusçaya çevrilip «Den Poezii» adlı şiir yıllığında yayınlanmıştır.
(100) Malatya Cezaevi'ne 1944 yılındaki bir mektuptan.
(101) Çorum Cezaevi'ne 19.4.1947 tarihli mektuptan.
(102) Çankırı Cezaevi'ne Şubat 1942 tarihli bir mektuptan.

(103) Çankırı Cezaevi'ne 3.3.1941 tarihli mektuptan.
(104) Çankırı Cezaevi'ne 26.3.1941 tarihli mektuptan.
(105) Malatya Cezaevi'ne 12.2.1942 tarihli mektuptan.
(106) Malatya Cezaevi'ne 1942 baharında yazılmış bir mektuptan.
(107) Malatya Cezaevi'ne 1943'te yazılmış bir mektuptan.
(108) Orhan Kemal'e Kurban Bayramı birinci günü, 1943'te yazılmış mektuptan.
(109) Çorum Cezaevi'ne 1946'da yazılmış bir mektuptan.
(110) Malatya Cezaevi'ne 1943'te yazılmış bir mektuptan.
(111) Çorum Cezaevi'ne 1947 baharında yazılmış bir mektuptan.
(112) Çankırı Cezaevi'ne 2.1.1941 tarihli mektuptan.
(113) 15 Ekim 1953 tarihli günceden.
(114) Malatya Cezaevi'ne 17.6.1941 tarihli mektuptan.
(115) Malatya Cezaevi'ne 1.4.1942 tarihli mektuptan.
(116) Çorum Cezaevi'ne 1946'da yazılmış bir mektuptan.
(117) «Anadolu Hikâyeleri ve Metod» adlı yazıdan.
(118) Malatya Cezaevi'ne 1941 Haziran başında yazılmış bir mektuptan.
(119) Malatya Cezaevi'ne 20.1.1942 tarihli mektuptan.
(120) «Edebiyat ve Sosyete» adlı yazıdan.
(121) «Ben Münekkidden Yanayım» adlı yazıdan.
(122) 1929 yıllarına ilişkin bir anıdan.
(123) Malatya Cezaevi'ne 1943 yılında yazılmış bir mektuptan.
(124) 22 Şubat 1952'de Nazım Hikmet'in Moskova'daki evinde sanatçı arkadaşları ile yaptığı bir söyleşiden.
(125) Moskova, 22 Eylül 1953 tarihli günceden.
(126) 21 Ekim 1953'te Sovyet Yazarlar Birliği'nin oyun yazarlığına ilişkin XV. genel toplantısına Nazım Hikmet'in gönderdiği mesajdan.
(127) 11 Kasım 1953 tarihli günceden.
(128) 29 Nisan 1954 tarihli günceden.
(129) 1956 tarihli, «Tiyatro Bahsinde Kısacık ve Şimdilik Aklıma Gelenler» adlı yazıdan.
(130) Abidin Dino'ya 12 Mart 1958, Varşova-Soider tarihli mektuptan.
(131) «Tartüf 61 Yahut 62 Yahut 64». Nazım Hikmet'in bu adda tasarladığı oyunla ilgili olarak, Abidin Dino'ya yazdığı mektubun sonuna koyduğu ek.

(132) 1956 tarihli, «Tiyatro Bahsinde Kısacık ve Şimdilik Aklıma Gelenler» adlı yazıdan.
(133) Çorum Cezaevi'ne 16.7.1948 tarihli mektuptan.
(134) Piraye Hanım'a yazdığı mektuplardan (1948).
(135) 1963 tarihli, «Tiyatronun Geleceği Yahut Geleceğin Tiyatrosu» adlı yazıdan.
(136) «Bu Kepazelik Tekrar Etmemeli» adlı yazıdan.
(137) 30 Ekim 1953 tarihli günceden.
(138) «Bir Filim İçin» adlı yazıdan.
(139) «Açık Bacak ve Emperyalizm Propagandası» adlı yazıdan.
(140) Aydınlık Dergisi, sayı 29, «Yeni Resim ve Yeni Bir Ressam» (Ressam Namık İsmail'e) adlı yazıdan.
(141) 11 Kasım 1953 tarihli günceden.
(142) Çorum Cezaevi'ne 1946 sonu bir mektuptan.
(143) «Bugün de diyorlar ki» adlı söyleşiden, Hikmet Feridun, 1932.

SANATSAL VE EDEBİ KÜLTÜR MİRASI

SANATTA ULUSALLIK VE EVRENSELLİK

1

Yalnız kendi edebiyatımın değil, tanıdığım bütün edebiyatların geleneklerinden faydalanmak istiyorum. Tabiî gerekirse. Bazan da kendi edebiyatımın geleneğinden bile faydalanmak istemiyorum. Her eserde mutlaka bir geleneğin geliştirilmesi gerektiğine de kani değilim. Her sanatkâr ömrünün sonuna kadar arayacaktır. Bu arama seyrinde her konkre öze en uygun şekli bulmağa, kendi kendini tekrarlamamağa, şahsiyetini muhafaza etmekle beraber taklit etmemeğe çalışacaktır. Gerçeği toplumcu bir gözle incelemekten gayrı hiçbir değişmez, mutlak sanat kaidesi tanımayacaktır. Denenmiş birçok sanat kaidelerinin tecrübelerinden elbette ki yararlanacaktır. Elbette ki, kendi halk sanatının, dünya halkları sanatlarının, kendi ve dünya halkları klâsiklerinin geleneklerinden faydalanacaktır. Ama sadece faydalanacaktır. Onları bir sıçrama tahtası olarak kullanacaktır, ayaklarına pıranga yapmıyacaktır. Bu gelenekler bahsinde iki çift sözüm var. Biz toplumcular, elbette biz toplumcu sanatkârlar da, kendimizi, bütün insanlıkça yaratılmış değerlerin bütün insanlık kültürünün mirasçısı sayarız. Burda bütün insanlık tabirine dikkat nazarınızı çekerim. Bütün insan-

lık, yalnız Avrupa, yalnız Eski Yunan, Roma, Rönesans değildir. Asyalısıyla, Afrikalısıyla, eski yeni Amerikalısıyla bütün dünyadır. Çin, Japon klâsikleri, Hind, İran, Türk klâsikleri ve halk sanatkârları, genel olarak bütün bu ülkelerin insanlık kültür hazinesindeki payları, Avrupa'nın payından, eski Yunan, Roma ve Rönesans'ın payından hiç de aşağı değildir. Resimde de, şiirde de, heykelde de, edebiyatta da, rakısta da bu böyledir.

Klâsiklerden söz açıldığına göre bu bahsin üzerinde biraz daha durmak istiyorum. Bazı tenkitçilerde, klâsiklerle günümüzün yenilikçilerini birbirine düşman yapmak isteyen bir temayül var. Bu temayül yalnız devrimizin tenkitçilerine mahsus değil. Eskiden beri mevcut. Doğru mu? Bence yanlış. Bir kere, klâsik deyince neyi anlıyoruz? Hangi sanatkârlara klâsik diyoruz? Fransız edebiyat kitaplarına göre, tenkitçilerinin, edebiyatçılarının büyük çoğunluğuna göre, Kornel, Rasin, Molyer, klâsik yazarlardır. Victor Hügo ise meselâ romantiktir. Puşkin de romantiktir. Ama Alman edebiyatçılarının bir çoğuna göre ise Göte, Şiller Alman edebiyatının klâsikleridir. Nitekim Rus edebiyatçılarına göre de Puşkin, Lermontof klâsik şairlerdir. Demek ki klâsik, romantik tabirleri memleketlere göre değiştiriyor. Ama bütün memleketlere göre bir klâsiklik ölçüsü yok mu? Var. Hem bir tane değil, birkaç tane ölçü. Bu ölçülerden en önemlisini ele alıyorum. Klâsik sanatkâr, kendi devrinde Yenilikçi olandır, yeniyi getirendir. Elbette bu yeniliğin, yılların akışına karşı koyabilmesi gerek. Yâni klâsik sanatkâr, o bahçıvandır ki, sanat bahçesine yeni bir ağaç dikmiştir. Bu ağaç bütün mevsimlere, rüzgâra, dona dayanarak gelişmiş, boy atmış ve hâlâ da yeşilliğini muhafaza etmektedir. Bu bakımdan, meselâ Puşkin'i ele alalım. Elbette ki, devrinin en yenilikçi şairiydi. Gerek öz, gerekse şekil bakımından Rus şiirine ve dünya şiirine yenilikler getir-

miştir. Bu yenilikler tutunmuştur. Bundan ötürü de klâsiktir. Oysa ki kendi devrinde hiç de klâsik sayılmamıştır. Mayakovski'yi alalım. Bu büyük yeni şair de bugün artık klâsiktir. Böylelikle, klâsiklik yeniliğin düşmanı değildir. Tersine, devrinde yeni olmayan hiçbir sanatkâr klâsik olamamıştır. (...)

Ben şimdi bütün şekillerden faydalanıyorum. Halk edebiyatı vezniyle de yazıyorum, kafiyeli de yazıyorum. Tersini de yapıyorum. En basit konuşma diliyle, kafiyesiz, vezinsiz şiir de yazıyorum. Sevdadan da, barıştan da, hayattan da, ölümden de, sevinçten de, kederden de, umuttan da, umutsuzluktan da söz açıyorum, insana has olan her şey şiirime has olsun istiyorum. İstiyorum ki, okuyucum bende, yahut bizde, bütün duygularının ifadesini bulabilsin. Bir Mayıs bayramına dair şiir okumak istediği zaman da bizi okusun, karşılıksız sevdasına dair şiir okumak istediği vakit de kitaplarımızı arasın. [1]

2

Edebiyatta ulusal biçimler sorunu, önemli bir sorun. İlkin, her ülke için tarihsel olarak belirlenmiş ulusal biçimlerin varlığına inanıyorum. Bizde, Türkiye'de, her çağa, ulus ile, halk ile birlikte evrimlenen özel bir biçim karşılık düşer. Ama, çeşitli ulusların kültürleri arasında etki değişimleri olur ve her ulusal biçim içinde, bir yada çeşitli başka ulusların, bir yada birçok öğeleri bulunabilir, zaten ulusal kültüre bir evrensellik niteliği veren de budur.

Ben kendimi, sadece Türk kültürünün mirasçılarından biri olarak değil, ama tüm insanlık kültürünün mirasçılarından biri olarak görüyorum. Kültürden söz ettiğim zaman, sadece eski Yunan kültürünü yada Rönesansı değil, ama Asya, Afrika, Amerika kültürlerini de dü-

şünüyorum. Batılı bir insan olarak, batı kültürünün kendi ülkemin kültürüne katkıda bulunmuş olmasından gurur duyuyorum. Bana göre, bir insan müzik bakımından, ancak Alman, Çin yada Türk müziği karşısında aynı derecede duyarlı olursa, zengin demektir.[2]

3

Şiirimin kökü yurdumun topraklarındandır. Ama dallarıyla bütün topraklara, doğuda, batıda, güneyde, kuzeyde uçsuz bucaksız yayılan bütün topraklara, o topraklar üstünde kurulmuş medeniyetlere, bütün dünyamıza uzanmak istedim. İnsanoğlu, nerede, ne zaman ve hangi dilde olursa olsun, yüreğime ve kafama uygun bir şiir söylemişse, onun söylenişindeki ustalığı incelemeğe, ondan bir şeyler öğrenmeğe çalıştım. Yalnız kendi edebiyatımın değil, Doğu ve Batı edebiyatının bütün ustalarını usta bildim.[3]

4

Ben imkân buldukça halk edebiyatımızı ve halk şiirimizi inceleyip öğrenmeye çalıştım ve çalışıyorum. Bu edebiyatta ve şiirde çok değerli şeyler buluyorum. Fakat halk edebiyatını inceleyip öğrenirken, taklit etmeye kalkışmıyorum. Bunu asla yapmıyorum. Sadece onun prensiplerini, yapılış yöntemlerini kavramaya çalışıyorum. Belirli bir eseri okurken, özellikle onun kuruluş prensibini bulmaya çabalıyorum. Ve dediğim gibi, genellikle, Avrupa edebiyatı ve klasik edebiyat dahil, Doğu'nun ve Batı'nın yarattığı bütün sanat değerlerini, insanlığın tüm edebi mirasını inceleyip öğrenme çabasındayım ben. Şüphesiz ki, bu incelemeyi eleştirici bir açıdan yapıyorum ve yalnız güzel olanı benimsiyorum. Gerçekten, bu ol-

dukça zor işdir, çünkü çalışmasında eklektik olmaması gereken yazarın ustalığına bağlı bir sorundur.

Bana zengin halk yaratıcılığı hazinesinden nasıl yararlanıldığını sordunuz. Ben öncelikle bizim halk türkülerimizin dilini adamakıllı inceliyorum. Halk türkülerinin dili vecizdir, yani az sözle çok şey söyler. Halk türküleri önsöz kabilesinden hiç bir girişe lüzum görmeden konuya dalıverir. Örneğin, ne kadar güçlü halk türküsüdür sizin «Balkancı Yovo» türkünüz! Onda her şey o kadar kısa ve o kadar sade bir kuruluş içinde verilmiş ki, hayranım! Biz şairler böyle türkülerden çok şeyler öğrenebiliriz.

Halk türkülerinden özellikle sanatlı imajlar bakımından da çok şey öğrenilebilir. Öyle ki, halkın bir olayı, karakteri, duyguyu ne kadar cesur çizgilerle belirtiverdiğine, dilinin ne kadar somut ve aynı zamanda ne kadar sade olduğuna şaşmamak elden gelmez. Ben sanatlı imajlar bakımından halk edebiyatından epeyce yararlandım. [4]

5

Ulusal sorunu yeterince değerlendiremedik ve bu yüzden geniş emekçi yığınlarını kazanamadık. Oysa, ulusumuzun geçmişindeki tüm en iyi şeylerin mirasçıları olmak gerekir... [5]

6

Sonsuzca değişmez hiçbir yasa kabul etmiyorum. Grekler bir türlü yazıyorlardı, Shakespeare başka bir şey getirdi, Molière daha başka bir şey. Rasin, Ostrovski, Çehov, Gorki, her biri başka türlü yazdılar ve yeni bir şey getirdiler. Bizim Sovyet oyun yazarlarımız ise, «Zırh-

lı Tren» ve «İyimser Trajedi»nin bulduğu kendine özgü yaratıcı biçimi yitirdiler şimdi. Son zamanlarda oyun yazarları en kolay yola gidiyorlar. Romanda ve şiirde de böyle bu. Fakat tüm yapıtlarda, günlük yaşamı bireysel olarak vermek gerekir.

İnsanlığın tüm mirasını sindirmek ve kendi kişisel yaklaşımımıza sahip olmak gerekir. Yeni içeriğe uygun yeni biçimi yaratmaya çaba gösterelim. [6]

7

Bence, işin doğrusu şudur ki: 1. Bugünkü gerçek sanatkâr insanlığın bütün mirasına sahip çıkmalıdır, klasiğine de, romantiğine de, sembolistine de, falanına da, filânına da. Bu sanat mirası bugünkü gerçek sanatkârın malı olmalıdır. İnkâr değil, tasnif etmeli, ayıklamalı, yaşayanı almalı. 2. Romantizmin de yaşayan tarafları vardır, çünkü insanoğlu, geniş halk kütleleri çok şükür ki bir tarafıyla, müspet manada romantiktir, yani ferden ve kütle halinde ve burjuva mantığına uymayan sevdalar çeker, o sevdalar uğruna ölebilir hattâ. 3. Eski romantik sanatkârlardan öyleleri vardır ki mürtecinin koyusudur, öyleleri vardır ki gayet ileridir: Meselâ, derece derece, Puşkin'in ilk devresi, Victor Hugo, George Sand. Mürtecilerden meselâ: Chateaubriand, Hoffmann falan filân. Hülasa edersek, romantiklerde muharririn bir de aktif tarafı olduğunu da göz önünde tutarsak, bugünkü gerçek realist sanatkârların tabir caizse realist-romantik olduklarını görürüz. Gorki öyleydi, Şolohof da öyle, Aragon da öyle. Onlarla kıyaslanmak aklıma gelmez, fakat ben de öyle olmak istedim. [7]

8

Şark kültürünün elinde bin bir gece gibi bir hazine

varken, bizim bundan faydalanmamamız hakikaten rezalettir. Garpta hikâyecilik Bokas'ın kitabıyla başlar. Bizde ise ondan kaç asır önce ve onunkiyle kıyas kabul etmeyecek bir zenginlikte başlamış ta, hâlâ Türkçemizde bu enafisten eserin tam bir tercümesi yok. İnsan bazan bu kitabın bazı hikâyelerini okurken böyle mükemmel şeylerin bugün dahi yalnız bizde değil, Avrupa'da bile yazılmamış olduğunu hayretle görüyor. [8]

9

Şimdi de sayın işdaşlar, meselâ Asya, Afrika resminin, musikisinin, dansının, heykelinin, mimarlığının, tiyatrosunun, şiirinin 19'uncu yüzyıl sonlarından başlayarak Batı kültüründe gitgide artan etkisini kısaca ele alalım.

Paris'te geçen yıllarda «Le letr Fransez» dergisinde yayınlanan bir belgeye göre, Fransız empresyonist ressamları, bir Türk şairinin Türk minyatürcülerine renkler dünyası üstüne verdiği ve Fransızcaya çevrilen manzum öğütlerinden bir hayli faydalanmışlardır. Yahut Matis'i ele alalım. Üstatta Japon, Çin klasiklerinin etkisi malum. Batıda en korkunç ifadesini Hitlercilikte bulan gerici, ırkçı, emperyalist ve sözde akademik sanat anlayışları, meselâ Pikaso'yu neyle suçlandırdı? Batı kültürünü soysuzlaştırmakla. Irkçı emperyalistlere göre, Pikaso aşağı ırklar kültürünün mikrobunu taşıyan adamdır. Yine onlara göre, meselâ zenci musikisinin, hele dans musikisiyle danslarının, caz musikisi ve dansları yoluyla batının ak musikisi ve dans tapınağına girmesi bir felâkettir. Ritmin, temponun, harikalı imkânlarını batıya bizim tamtamlarımız, deflerimiz, nakkarelerimiz tanıtıyor. Günümüzün ilerici batı heykelciliğinde Afrika, Asya heykelciliğinin etkisini görmemek mümkün mü? Ya modern batı mimarlığı?

Ayrı ayrı ve çok kere, taban tabana zıt malzeme kullanmalarına bakmaksızın bugünkü batı oturma evi mimarlığıyla, meselâ Japon oturma evleri mimarlığı arasında prensip yakınlığı göze çarpmıyor mu? Yüzyılımızın dahi rejisörlerinden Meyerhold'un, büyük tiyatro adamı Bertolt Breht'in ve daha birçok batı tiyatro ustalarının üstünde Asya tiyatrosunun etkisini görmemek için kör olmalı. Asya şiirinin Batı üstündeki etkisi 18'inci yüzyıl ortalarına kadar çıkar. Kılık kıyafetimizle de batıya giriyoruz. Asya, hele Çin kadınlarının pantalonları Batı kadınlarının bacaklarına çoktan geçti. Alçak iskemle ve masalarımız modern batı mobilyacılığına örneklik ediyor.

Bu konuda bir noktaya işaret etmek istiyorum. Asya, Afrika kültürünün batı kültürüyle münasebetini, anaçizgisiyle üç devreye ayırabiliriz sanıyorum. Birinci devrede iki dünyanın, uzun kısa aralarla, ama artık muntazam karşılaştıkları çok eski zamanlarda teknik ve sosyal bünyesi daha yüksek olan doğu dünyası ile Afrika'nın Batı'ya etkisini görüyoruz.

İkinci devrede yüksek teknik seviye ve sosyal bünye Batı'dadır. Biz Batı'nın ekonomik, siyasi, askeri baskısı altına girmekteyiz. Ve nihayet birçok Asya, Afrika ülkeleri batının sömürgesi yahut yarı sömürgesi olmuştur. Bu devrede batının kültür etkisi ağır basmaktadır. Ama bizim de karşılık etkimiz batıda az sonra başlıyor. Yalnız bu pasif bir etkidir. Üçüncü devrede Asya, Afrika halkları silkinmiştir. Milli kurtuluş hareketleri başlamıştır. Bu devrede, şu yaşadığımız mutlu yıllarda batı üstündeki umanist kültür etkimiz aktiftir. Elbette her üç devrede de etkiler aktifli pasifli, ama karşılıklıdır. Meselâ Türk edebiyatında batı edebiyatı son iki devrede, ayrı ayrı şiddetle de olsa etkisini göstermiş ve göstermektedir. Romanda ve hikâyede Fransız, Rus, Amerikan, şiir-

de ve dramyazarlığında Fransız edebiyatının etkisi bilhassa büyüktür.

Sayın işdaşlar! Sözümü bitirmeden çok önemli saydığım bir konuya dokunacağım. Bizim klasik edebiyatımızda Arap ve İran klasiklerinin etkisi çok kuvvetlidir. Fakat bugünkü edebiyatımızda ne yazık ki, Asya, Afrika edebiyatlarının etkisi pek az. Meselâ bugünkü Arap, Fars, Azerbaycan, Özbek, Tacik, Gürcü, Hint —Tagor bir yana— Japon, Endonezya, yani bir sözle bugünkü Asya ve Afrika edebiyatlarını çok az tanıyoruz. Ben Rusça okuduğum ve bu dilde bu edebiyatların çevrimlerini bulduğum içindir ki, kardeşlerimin eserleriyle tanışabiliyorum. Demek istediğim şu, birbirimizi tanımayı, birbirimizi halklarımıza tanıtmayı yalnız resmi kurumların ve teşebbüslerin eline bırakmamalıyız. Kitaplarımızı en yaygın dillerden birine kendimiz çevirerek, çevirterek kardeş ülkelere, kitapevlerine, dergilerine yollamalıyız. Onların yerli dile çevrilip basılması için oranın yazarları gayret etmeli. Meselâ Endonezyalı bir şair şiirlerini, yahut Iraklı bir hikâyeci hikâyelerini Türkçeye çevirmezse, Fransızcaya, İngilizceye, Almancaya çevirtip yayınbasımevlerimize yollamalı. Türk yazarlarına da bunu bildirmeli. Böylelikle birbirimizle tanışma işlerini kendimiz ele almış oluruz. •

10

Maddi ve manevi kültürün yükselmesi, daimi değişmelerin oluşma ifadesi olan kesintisiz bir gelişme ister. Yani kültürün yükselmesi, onun durmadan değişmesi ve daha yüksek gelişme aşamalarına ulaşması demektir. Fakat bu değişmeler devrimsel değişmelerin uzantısı değil de nedir? Ve devrim, toplumsal organizmin değişme sürecinin hızlanması ve kopması demek değil midir? İşte

bunun için, mahut bayların tutarsız iddialarına rağmen, devrim kültürün en yüksek, en yapıcı noktasıdır; çünkü tarihsel gelişme sürecinin derinleşmesini ve hızlanmasını ifade eder.

Bizce, hareket, karşıtlıkların mücadelesinden doğar. Daha yüksek aşamalara geçiş ise, sıçramalarla, yani devrimlerle olur. Devrimler prensibi bütün doğada, bütün yaşamda yürürlüktedir. Devrim, tarihte, bir tip kültürden, daha yüksek tipte diğer bir kültüre geçiş biçimidir. Bu nedenle, her devrim, kültür değerleri yaratmanın ifadesidir. Bir devrim ne kadar derin ve daha büyükse, kültür bakımından o kadar daha büyük önem taşır. Çünkü her devrim çarpışan karşıtlıkların bir çözümüdür ve dolayısıyle yeni biçimler yaratılması anlamına gelir. Öyle ki, bu suretle insanlar daha yüksek bir kültürel gelişme aşamasına ulaşırlar. Devrimin her zaferi kültürün zaferi anlamındadır. [10]

EDEBİYAT VE SANAT TARİHİ (I)

16. YÜZYIL

Shakespeare

1

Şimdi gelelim benden Shakespeare hakkında sorduğun suale. Kanaatımca, bu büyük sanatkârın üzerinde durulması gereken en mühim başarısı, bir sosyal intikal, hattâ sosyal bir inkılâp devri başlangıcında, göçmekte olanı ve gelmekte bulunanı sezmesidir. Onun için şöyle

derler: «Shakespeare ebedi insan karakterlerini, ebedi ihtirasları, kederleri, sevinçleri, iyilikleri ve kötülükleri en mükemmel şekiller içinde tespit etmiş olan sanatkârdır.» Bence, bu cümleyi şöyle tashih etmek lazım: «Shakespeare, göçmekte olan sosyal münasebetler içinde hâlâ yaşamaya çalışan ve bir tarih devresinin mahsulü olan ihtiraslar, karakterler filân falanla, gelmekte olan bir sosyal münasebetler çerçevesi içinde ve tabii yine bir tarih devresine ait, yoksa ebedi değil, karakterleri, ihtirasları falan filân tespit etmiş büyük bir sanatkârdır.» Meseleyi böylece koyduktan sonra bugün bir sanatkârın Shakespeare'den alacağı en büyük ders ve miras şudur: «Bugünün içinde de, bugünün sosyal münasebetleri içinde de ve bu münasebetlerle —ana hattında— tayin edilen insan karakterlerini, ihtiraslarını, göçmekte ve gelmekte olanları tespit etmek, tebarüz ettirmek.» Shakespeare için gelmekte olan münasebetlerin ifadesi insan karakterleri, ihtirasları, bugün göçmekte olan münasebetlerin ifadesidir. Bundan başka Shakespeare'den alınacak bir ders, bir miras daha vardır: Herkes tarafından bilinen ve işlene işlene canı çıkarılmış mevzular dahi yeni bir muhteva görüşüyle ve bu yeni muhteva görüşüne en uygun yeni bir şekille pekâlâ işlenebilir. Sanat eserinde tiyatrodan şiire kadar, resimden musikiye kadar bütün sanat verimlerinde en önemli şey işin hikâye tarafı değildir, orijinalliği, hikâye tarafında değil, bu hikâyeyi görüş telâkki ediş, koyuş ve sonra onu en uygun bir şekille sentetize edişte aramak gerekir. İşte sana Shakespeare hakkında kısaca söyleyebileceklerim bundan ibaret, evlâdım.[11]

2

Dâhi olarak tanınmış her sanatkârda bu umumi vasfı görürüz. Meselâ, son günlerde ismi sık sık geçen Şeks-

pir'i nazarı itibara alalım: Şekspir bir taraftan içinde bulunduğu içtimai teşekkülün tenkitçi bir ifadecisi olmuş; diğer taraftan «gelen»i, istikbali sezmiş ve ana hatlarında düsturlaştırmıştır. Halbuki böyle bir inkişaf merhalesinden esas itibariyle bütün milletler geçtiği için, Şekspir'in tipleri, karakterleri de beynelmilel bir mahiyet almıştır.

Belki Şekspir'den evvel bunu yapanlar olmuştur; fakat o bunu en muvaffak ve orijinal bir surette yapmıştır. [12]

3

Sahneye konacak, sahnede tutacak bir piyes için söz ve aksiyon aynı kudrette olmalıdır kanaatındayım. Bence hâlâ en büyük tiyatro müellifi Şekspir'dir. Üstatta söz kuvvetinin yanında ve aynı kudrette aksiyon, hareket kudreti de vardır. Yani yazarken gözünün önüne sahneyi, sahnede geçen hadiseyi getireceksin. İnsanlar yalnız karşılıklı, güzel, parlak, büyük lâf etmeyecekler, aynı zamanda hareket edecekler, aksiyon halinde bulunacaklar. [13]

4

Ben karşıtlıklar (kontrastlar) üzerine kurmaya çaba gösterdim oyunumu. Büyük klasiklerin ilkesi, karşıtların birliğidir (gülünç ve trajik olanın). Tek yöntem değildir bu, fakat ben bu Shakespeare yöntemini seviyorum. [14]

5

Büyük çağımızın eşsiz karakteri, korkunç krizleri ve değişimleriyle beraber, dikkatimizi Shakespeare'in üze-

rine çekiyor. Sentetik bir sanata nasıl da ihtiyacımız var! Toplumumuz önümüzdeki yedi senede bir başka değişiklik daha yaşayacak: İnsanın büyüklüğü çok etkili bir şekilde artacak. Bu çağa değer bir şekillenmeye erişebilmek için Shakespeare'i ve Meyeryhold'un bize sunduğu olanakları okuyup öğrenmeliyiz. [15]

6

Şekspir'e hayranlığımı Abdullah Cevdet'in kötü, çok kötü çevirmelerine borçluyum... [16]

Cervantes

1

Şimdi gelelim Don Kişot meselesine: Don Kişot'u, bence, en iyi anlayan insanlardan biri da annendir. Ben de kendi payıma Don Kişot'u tıpkı onun anladığı gibi anlarım. Don Kişot'un klasik tefsirleri vardır: Monarşinin —yani burjuva iktisadının— hakim olmaya başladığı bir devirde, derebeyliğe, şövalyeliğe, yani artık geri gelmesi mümkün olmayan bir devre, maziye hasret. Don Kişot'u bu şövaleresk tarafları olan mazinin, bu kaybolmuş cennetin mütehassiri, Şanso ise, burjuva akıl ve mantığının, devrin realitesinin mümessili. Cervantes, maziye dönmenin ne kadar imkânsız olduğunu göstermek istemiş ve böyle bir hasret çekenlerle alay etmiştir. Bu bakımdan da Don Kişot imkânsızın peşinde koşan bir çeşit zavallı ve biraz da gülünç bir delidir. Dedim ya, bu yazdıklarım klasik tefsirlerden biridir. Bu tefsirin, sosyal devirleri göz önünde tutan tarafı elbetteki doğrudur, fakat bence doğ-

ruluğu da bundan ibarettir. Bu kadarcıktır. Bana göre Don Kişot sadece mazi hasreti çeken bir adam değildir. Umumiyetle doğrunun, haklının, güzelin hasretini çeken adamdır. Bu onun hem kuvvetli, hem de zayıf tarafıdır. Çünkü umumiyetle, mutlak manasıyla güzel, doğru ve iyi yoktur, fakat diğer taraftan insanlar, sosyal şartların tesiriyle, daha güzele, daha haklıya, daha doğruya mütemadiyen hasret çekmişlerdir. Don Kişot kuvvetli bir adamdır, çünkü aksiyon adamıdır. Mücadele adamıdır. İnandığı şey için dövüşen adamdır. Bundan dolayı da aklı, mantığı, burjuva aklını ve mantığını temsil eden Şanso'yla kıyas edildiği zaman Don Kişot değil, Şanso gülünçtür. Şanso'da hareket noktası, aksiyonunun hareket noktası, şahsi menfaatıdır. Zengin olmak, vali olmak için Don Kişot'un peşine takılmıştır. Bunun için de kitabı bitirdiğin zaman Don Kişot'u seversin, Şanso'yu sevmezsin. Don Kişot'un deli, komik filân olarak gösterilmesinde bizzat burjuva devri ve bu devrin resmi neşriyatı da amil olmuştur. Burjuva, Monarch'ı da devirip sosyetenin tam hakimi olduktan sonra, kendi devrini, mutlak, değişmez ve en doğru, en güzel, en akla uygun bir devir saydığı için, daha güzeli, daha doğruyu arayandan nefret etmiş, idealistten ürkmüş, korkmuş ve Don Kişot'u bir istihza vesilesi yaparak bu sıfatı, kendi aklı ve mantığı, hele kendi devrinin şartlarına uymayan, hele o şartları değiştirmek isteyen her insana vermiştir. Don Kişot'un gülünç, komik, yarı deli telâkki edilmesinde, bu devirde ve belirli muhitlerde, bu da âmildir. Kitabın içindeki Don Kişot elbette ki normal bir adam değildir. Fakat kitabın dışına çıkan bir Don Kişot vardır ki, o gayet normaldir. Kitabın içindeki Don Kişot'un normal olmayışı, demin de söylediğim gibi, geri gelmesi imkânsız olanı aramaya, bulmaya kalkışmasındandır. Fakat kitabın dışına çıkan, kitabın mevzuunun dışına çıkan Don Kişot'un, daha iyi-

yi, daha güzeli arayanın, burjuva aklı ve mantığını, burjuva telâkkilerini ve psikolojisini, mutlak olarak kabul etmeyen Don Kişot'un, daha güzeli ve daha iyiyi, daha haklıyı arayan Don Kişot'un bu uğurda dövüşen Don Kişot'un, aksiyona geçen Don Kişot'un anormallikle hiçbir ilgisi yoktur. Yani Don Kişot'un hikâyesini, yeldeğirmenleriyle dövüşmesini, yollara düşmesini filân göz önünde tutarsan onu sevmemek imkânsızdır. Ve ben öyle sanıyorum ki, onun hâlâ canlı oluşunda ve insanlık tarihi boyunca da canlı kalacak olmasında bütün bu saydıklarımın rolü büyüktür. Sonra, kitabın tekniği, hikâyesi, özü de öyledir ki, tabir caizse, Şarlo'nun filmlerine benzer. Çocuk da zevk alır, büyük de, cahil de, okumuş da, burjuva da —sebebini söyledim— sosyalist de. Cervantes, Don Kişot'u yazarken, bütün bu söylediklerimi düşünmüş mü? Zannetmem. Fakat çok enteresan bir devirde yaşadığı için o devrin, yani bir inkılâp devrinin damgasını taşımış ve kitabına da bu damgayı vurmuş. Bilir misin ki, Don Kişot'la Hamlet arasında bir benzerlik vardır. Yalnız şu farkla ki, Hamlet, daha ileriyi gördüğü ve istediği halde, iki cami arasında kalmış bir binamazdır, aksiyona geçemez, tereddütler içindedir ve daha ileri olan şey Beyaz Şövalye'nin şahsında —Hamlet'in şahsında değil— dramın en sonunda sahneye gelir. Halbuki Don Kişot, malûm işte, deminden beri düşündüklerimi yazdım, tekrarlamayayım. Yani Cervantes de, Shakespeare de çok enteresan devirlerde yaşadıkları için, cidden ölmez şahsiyetler, karakterler, hasretler ortaya atabilmişlerdir. Shakespeare'in insanları da, uzun bir devri dolduracak olan insanların karakterlerini taşır, fakat o insanlarda, daha sonra gelecek devrin karakterini de görmek mümkündür. Don Kişot da öyle. Tuhaf değil mi, yahut hiç de tuhaf değil, Faust da öyle. Bak, Don Kişot'la Faust arasında da bir benzerlik vardır. Faust da en sonra, bataklığı kurutup

insanlara vermede karar kılar, yani fiilde, aksiyonda, Mecliste ezan okuyan, Don Kişot değildir; Necip Fazıl, Don Kişot değildir; Fahri Kurtuluş, Don Kişot değildir; Hüseyin Cahit, Don Kişot değildir; onların mazi ve hal hasretlerine, evet, mazi hasretlerinde bile, mazinin güzelliğine, doğruluğuna, daha doğrusu, bugünkü şartlara göre mazide daha güzel ve daha doğru olabilmiş şeylere hasret yoktur. Fakat Madam Curie, Pasteur, Gabriel Peri, Yunan dağlarındaki, Çin'dekiler bir bakıma Don Kişot'durlar. Ve bana şahsen, sen Don Kişot'sun dedikleri zaman ben buna kızmam, bununla övünürüm. Benim **Benerci**'de de böyle bir yer vardır. İşte, evlâdım, yanlış yahut doğru, ben Don Kişot'u böyle anlıyorum, onun ölümsüzlüğünün sebeplerini böyle izah ediyorum. [17]

Brueghel

1

Rembrant'ı büyük bir ressam sayarım, fakat benim sevdiğim ressam değildir. El Greko'yu severim ve işte şunu da... [18]

18. YÜZYIL

Diderot

1

Yeniden felsefeye merak sardım. Elimden geldiği kadar, felsefe okuyorum. Diderot'nun **Le Neveu de Rameau** isimli 1762'de neşredilmiş bir romanı varmış ki —şimdi-

ye kadar bilmiyordum, ne çok şey bilmiyorum, cehaletime dehşetli düşmanım— bu roman için Engels «diyalektiğin şaheseri» dermiş ve Almanca tercümesini Göte yapmış. Şimdi bu Diderot'nun romanını elime geçirmek için bir ay kuru ekmeğe razıyım... Romanda diyalektiğin hem Engels ağzıyla şaheser tatbiki mühim mesele... [19]

Goethe

1

Faust hakkında: ben Faust'u biraz da keçiboynuzuna benzetirim. Bir araba odun yemek, çiğnemek lâzımdır. Fakat bu bir araba odun ve tahta parçası çiğnendikten sonra elde edilen lezzet bir çok bakımlardan harikalıdır. Faust'un felsefesi idealisttir, fakat kullandığı metod diyalektiktir. Faust'ta bütün bir tarihî devrin ihtirası ve arzuları vardır. Fakat dedim ya çok paradoksal bir mukayese ile bizim divan şairlerine benzer. Bir yığın kötü, zevksiz, beylik beyit okursun, ama bu kalabalığın içinde sahici mücevherlere rastlarsın. Sonra benim kanaatime göre beynelmilel Burjuvazi umumiyetle Göte'de ve hasseten Faust'ta göze çarpan bir çeşit uzlaştırıcılık, mürailik dolayısıyla Faust'u da, Göte'yi de bir hayli şişirmişlerdir. [20]

2

Büyük Alman edibi Goethe'ye dair bir makale okudum. O kadar derin ve doğru buldum ki, bazı parçalarını iktibas ediyorum:

«Goethe eserlerinde kendi zamanının Alman cemiyetine karşı iki türlü hareket etmiştir...» ([11])[21]

Balzac

1

Zola ve Balzak, ilk bakışta bu iki romancı realisttirler. Fakat hakikatte Zola'nın realizmi tek taraflıdır, buna karşılık Balzak'ın realizmi çok taraflı, realiteyi bütün mürekkepliği mazi, hal, istikbal unsurlarile ve hareket halinde veren bir realizındir. [22]

2

Büyük Fransız romancısı Balzak, siyasi kanaatları bakımından, Monarşistti. Fransa'nın saadetini krallığın, ana hattında, derebey münasebetlerinin «avdetinden» bekliyordu.

Fakat monarşist Balzağın romanlarını Marks ve Engels gibi ilmî sosyalizmin kurucuları okuyorlar ve takdir ediyorlardı.

— Bu nasıl olur?

— Balzak realisttir. Romancı Balzağın realizmi öyle müthiş bir kuvvetti ki, zaman zaman ona monarşist Balzağın hiç de işine gelmiyecek hakikatları bile yazdırmıştı. Realist romancı Balzak monarşist mürteci Balzağı arka plana atıyordu.

Realist romancı Balzak yalnız bütün bir Fransız cemiyetini olduğu gibi aksettirmekle kalmamış, kendisinden bir hayli zaman sonra Fransız cemiyetinde belirecek olan tiplerin de ana çizgilerini çizdirtebilmişti ona.

Zola'nın küçük burjuva realizmiyle politikada ölmüş münasebetlerin ihyasını bekleyen Balzağın realizmi arasında büyük bir fark vardır.

Balzağın realizmi, Zola'nınkine göre daha aktiftir. Zola «realizmine» kendi sosyal ve sınıfî zaafının damgasını daha kuvvetle basmıştır. O, Balzağa nazaran bütün ebadiyle teşekkül etmiş bir cemiyette yaşadığı halde bunun yalnız bir tarafını görebilmiş, gösterebilmiştir. [23]

3

Diyeceksin ki Balzak büyük realistti. Ama felsefede diyalektik materyalistçi değildi. Doğru. Velâkin Balzak'ı realist yapan şey realiteye sadakatından dolayı istemiyerek, farkında olmayarak diyalektik metodu kullanmasındadır. Çünkü onun romanlarında bir devrin Fransa'sı, mazisi, hali, istikbal uusurları ile inikâs eder. Halbuki natüralist Zola'da bu yoktur. Realist Balzak ile bu asrın yeni realist, meselâ Kemal Tahir'i arasındaki fark, birisinin farkında olmayarak yaptığı işi ötekisinin şuurla yapması lâzım geldiğindedir. Bundan dolayı da modern realist romancının realizmi kıralcı Balzak'ın realizminden ileri olacaktır. Bu Balzak misâlini bugün bile birçok ilim sahasında görebiliriz. Birçok biyoloji âlimleri var ki, ilmî araştırmalarında diyalektik materyalist metodu kullandıkları halde felsefelerinde idealist, mürtecidirler. Hâttâ ilmî araştırmalarından çıkardıkları neticeleri bile kendi mürteci felsefe kanaatlarına uygun bir delil olarak kullanmağa kalkarlar. [24]

Beethoven

1

Dün gece Bethoven'i daha iyi anladım. Büyük Fransız devriminin atlayışını, haykırışını müzikleştiren ve bunun-

la kalmayıp daha ilerisini, daha ötesini bir sezişli melodi biçiminde yüreğinin orkestrasına koyan Bethoven'in büyüklüğü bir tabiat büyüklüğü gibi doldurdu içimi.

Tabiat, sosyete ve insan arasındaki bağ, büyük fırtınalarda bütün kuvvetiyle ortaya çıkar. Ve tabiat, sosyete ve insan arasındaki bağı, diyalektik birliği, bir filozofi kitabının sayfalarından gözleriniz anlıyamazsa, kulaklarınız onu Bethoven'den dinlesin. Bethoven'i dinlemek için ise günün ağarmasıyla tükenen fırtınalı bir geceyi yaşamak yeter. [25]

Puşkin

1

Ömrüm boyunca bir tek şiir çevirdim Türkçeye, Puşkin'in bir şiirini.

Puşkin'i sinemada, tiyatroda seyrettim, Puşkin üstüne yazılmış kitaplar, biyografiler okudum ve her seferinde yüreğim ağzıma geldi, aman kendini öldürtecek diye ve her seferinde dehşetli bir keder duydum, Puşkin öldü diye.

Yeryüzünde, Batısı, Doğusu, Kuzeyi, Güneyi içinde, sevdiğin dört şair say deseler, bu dörtten biri Puşkin'dir.

Puşkin'i on dokuzumdan altmışıma kadar artsız arasız sevdim, çünkü artsız arasız sevdalandım halkıma, bütün halklara, memleketime, bütün memleketlere ve dostlara, kadınlara.

Puşkin'den bir çok şey öğrendim, ama öğrendiklerimin başında: kocalmamak sanatı gelir. [26]

Gogol

1

İstanbul Tiyatrosu, Meyerhold'un buluşlarını izleyerek, onun yorumlamalarını asıl böyle anlayarak «Müfettiş»i sahneye koymuş ve bu oyun bizim yöneticiler için tahammül edilmez derecede ifşa edici olmuştu. Oyun, üçdört temsilden sonra yasaklandı. Oyunda söz konusu olanın Rusya değil, Türkiye'nin çürümüş düzeni olduğunu İstanbul'da anlamışlardı. Gogol'un dehâsı bundadır. O, hem ulusaldır, hem tüm insanlığındır.[27]

2

... ben kendi payıma Raykin gibi, Şarlo gibi ve çok büyük ustalarımızdan Şekspir, Tolstoy, Gogol, Balzak, Saadi ve en büyük ustamız halk sanatı gibi en geniş, en çeşitli insan yığınlarınca ve elbette çeşitli derinliklerde ve hiç değilse temeli hemen anlaşılan sanatı ve sanatkârları, —zevk meselesi bu— ötekilere tercih ederim. Tekrar ediyorum, ötekileri inkâr bahis konusu değil.[28]

Hugo

1

... çeşitli emperyalistlere uşaklık etmiş Klod Farer'ine kadar Hügo'nun ne kadar düşmanı varsa hepsi Türkiye halkının da düşmanıdır. Hügo Üçüncü Napolyon Fran-

sası'ndan bahsederken: «Fransa'da milli bağımsızlık, hürriyet, terakki, halkın şerefi, milli haysiyet, Fransa'nın büyüklüğü gibi sözler ağza alınmaz oldu» diyor...

Hügo'yu Türkiye halkı tanır ve sever, helc Sefiller romanı Türkiye halkının hâlâ seve seve okuduğu kitaptır. Türkiye Tanzimat münevverleri üzerinde Hügo'nun tesiri büyük olmuştur. Tanzimat edebiyat adamları ve Hürriyetçileri ve hemen onlardan sonra gelenler Viktor Hügo'yu en büyük üstatlarından biri saymışlardır. O kadar ki, Hügo'nun siyaset ve edebiyat sahasındaki bütün sallantıları bile, daha keskin ölçülerde, meselâ Türkiye'de ilk Vatan ve Hürriyet şairi sayılan Namık Kemal'de görülür. Türk edebiyatında «Duhteri Hindu» piyesiyle, dumanlı da olsa, ilk antiemperyalist edebiyat eserini veren Abdülhak Hamit'te de Hügo'nun tesiri açıktır.

Hümanist şair Hügo'nun, Barışçı Hügo'nun, Irkçılık düşmanı Hügo'nun, insanlığın güzel geleceğine inanan Hügo'nun... Barış isteyen, bahtiyar olmak isteyen bütün dünya halkları candan, gönülden kutlamakla ölüm ve harp kuvvetlerine ateşle oynamamalarını bir kere daha ihtar etmiş oluyor... [29]

Dickens

1

Ha bak, Dickens bütün dehasına rağmen zaman zaman yalancılığa kaçar. **Copperfield**'de fevkalâde doğru hayatın yanında, yalancı, lüzumundan fazla ve zorla pembeleştirilmiş resimler de vardır. [30]

2

Sana bir mektubumda daha yazmış olduğum gibi, Dickens büyük bir muharrirdir, ama halis küçük burjuva muharriridir. Yani bri taraftan yaşadığımız dünyanın kötülüklerini görür, bir taraftan da bunu yumuşatmaya, buna mücerret iyilik, mücerret ahlak, din filân gibi şeylerle devâ bulmaya kalkışır. Bu hususiyet küçük burjuva edebiyatının bir çeşidinde göze batacak kadar kuvvetlidir. Aslında **Ocak Çekirgesi,** mücerret manada küçük burjuva aile saadetini temsil eder. Ve Dickens Hıristiyan ahlak nazariyelerinin de propagandasını yapar. Ruslar bu propagandayı bir hayli temizlemişlerdi, ben de elimden geldiği kadar temizlikte devam ettim. Bütün bunlara rağmen, o piyeste, bir masal ve yumuşacık bir şiir havası içinde, muayyen bir devirdeki İngiltere'nin muayyen bir muhitinin akisleri de yok değildir. İşte, kısacası bu. [31]

3

Dikens dediğin İngiliz muharriri o çeşit küçük burjuva muharrirlerindendir ki, hayatı, realiteyi görürler, onu tenkide kadar —kendi görüşleriyle de olsa— giderler, muharrir olarak büyüktürler, fakat anhası minhası, kötülüğe, düzensizliğe mücerret vasıtalarla karşı koymak, bunu hayali hamlarla düzeltmek isterler, bunun için de yumuşatıcı, hıristiyanca bir tarafları, bir düşünüşleri vardır. Mamafi bütün bunlar Dikens'i kâat sepetine atmamızı icabettirmez. Ondan da öğrenecek bir çok şeylerimiz vardır. [32]

4

İngiliz romanı hakkında benim şöyle bir kanaatım

var: epeyce okudum, bana sorarsan ana hattında İngiliz romanı Dikens ve saire gibi mümessilleriyle küçük burjuva lirizmini, küçük burjuva yumuşak soyundan tenkitçi anarşizmini ve küçük burjuva santimantalizmini realizmin potasında eritmeğe çalışarak büyük ve bazan göz yaşartacak eserler vermiştir. Ama ne bileyim bazan bu santimantalizm ve bazan dört başı mamur fıkracılık bu çeşit romanın zaafı, darlığı ve sadece romandan başka bir şey olmaması keyfiyetini doğuruyor. (...) Ama ben İngiliz romanında, hattâ Amerikan romanlarında olduğu kadar, büyük insan meselelerini cesaretle işleyen bir örnek görmedim. Bak İngiliz tiyatrosu başka. Hattâ İngiliz şiiri de öyle. [33]

Whitman

1

Dün, Whitman'ın anısına düzenlenen gecede başkanlık divanında yanında oturduğum bir başkası da, Mayakovski'nin Whitman gibi yazdığını söyledi. Ne yani, hepimiz Whitman'da öğrenim gördük; ben de geçtim onun öğrenciliğinden. [34]

Baudlaire

1

Size Fransızca şiirler de lâzım, çocuklar. Hepiniz şiiri seviyorsunuz. Bakın size şimdi, büyük Fransız şairi

Baudlaire'den bir şiir okuyacağım. Sonra yazdıracağım o şiiri. Ezberleyeceksiniz yarına kadar. Yarın teker teker dinleyeceğim sizden. [35]

2

Yazmaya başladığımda Baudlaire'le büyülenmiştim, ezbere biliyordum onu. Sonra, toplumcu olunca, tüm bunların canı cehenneme dedim. Fakat bu da doğru bir şey değildi. [36]

Dostoyevski

1

Yine **Aptal** romanı hakkında: Süleymaniye camiini nasıl bir tane daha, bir kere daha tekrar etmek acaip bir şey olursa —acaip, lüzumsuz ve sırf mimarî tekniği bakımından da hattâ mürteci, aynıyla muhtevası bakımından değil tabiî bu bakımdan mesele aşikârdır ve mürtecidir— fakat sırf roman tekniği bakımından **Aptal'ı** tekrar ve taklit ve model almak da bence öyle mürteci olur. Aptal'ın roman tekniğinden sonra —bu teknik senin de kaydettiğin gibi dâhiyanedir— roman tekniği kanaatımca bir hayli başkalaşmış ve tabir caizse inkılâpçılaşmış ve kuruluşunu, teknik hilesini daha az belli eder olmuş, muhteva realistleştikçe, teknik de ralistleşmiştir (...) **Aptal,** Dostoyevski, bütün hünerine rağmen anlatılınağa değmez insanları anlattığı için nasıl boş bir emek, tek taraflı, kısır ve ölü bir doğum. [37]

2

Sonra yine öyleleri vardır ki, hayatı bir çıkmaza gir-

miş, karanlık bir yol üzerinde giden ve karanlıkla nihayetlenen bir yol gibi aksettirirler: bunlar ümitsiz kitaplardır... Fakat kütüphanende ümitsiz kitaplara misal çok var: Dostoyevski'nin romanları... [38]

3

Bilirsin ki, Dostoyevski de romanlarını bazan gazete tefrikası halinde neşretmiştir. Hattâ bunun damgasını da taşır. Fakat gerek o zamanki daha az tüccar gazetecilik yüzünden, gerekse elbet de, Dostoyevski'nin ustalığı dolayısıyla bu romanlar ciddi değerlerinden hiç bir şey kaybetmemiş gibidir. [39]

Tolstoy

1

Tolstoy'un Harp ve Sulh adındaki romanını Ankaralı bir zat ile birlikte Maarif vekâletine tercüme etmekteyiz. Ben, muhakkak ki çok kötü bir mütercimim, daha doğrusu sayın ihtiyara karşı öyle bir hayranlığım var ki, tek kelimesini bozacağım diye ödüm kopuyor. [40]

2

Gelelim Tolstoy'a, sana tuhaf bir şey söyliyeyim mi, ben Tolstoy'u şöyle sindire sindire, ancak şu **Harp ve Sulh** romanını tercümeye başladıktan sonra okumuş oldum. Yani demek istediğim, üzerimde tesiri olmuşsa, ancak şu son senelerde olmuştur. Mamafih bunu da zannetmiyorum. Yalnız bir mesele var: Tolstoy'dan sonra yazı yazan

ve insanları sanat hokkabazlıklarına başvurmadan ve sade şekiller içinde oldukları ve hatta olacakları gibi vermeye çalışan her yazıcıda, Tolstoy'u isterse hiç okumamış olsun mutlaka onun izlerini bulursun. Çünkü bu dehşetli adam bir sanat devrinin başlangıcıdır, hem de kemale ermiş bir başlangıç.

Bilmem derdimi anlatabildim mi? Mesela başka bir bakımdan, şiirde Mayakovski de öyledir. Fakat değil mi onu da, ancak şu sıralarda ara sıra okuduğum halde, aynı şeyi, yine onun tesiri altında kaldığımı söylediler. Halbuki muayyen bir devirde, tabir caizse akıl için yol bir, benim ve daha bir sürü yazıcının talihsizlikleri Tolstoy'dan ve Mayakovski'den sonra yazı yazmaya başlamış olmalarıdır — eğer bu meselede talihsizlik mevzubahis ise. Şimdi sana daha tuhaf bir itirafta bulunayım. Ben eğer Tolstoy'u ve Mayakovski'yi meselâ bundan on sene evvel şöyle iyice, derinden derine okumuş olsaydım ve tesirleri altında kalmak, yani onlardan bir kültür ve sanat kaynağı olarak faydalanmak bahtiyarlığına ulaşsaydım, belki de çok daha iyi bir yazıcı olurdum. [41]

3

Tolstoy'un bir yazısını okudum. Sanat için düşündüklerini söylüyor. «Sanat, diyor, her şeyden önce aydınlık ve hilesiz olmalıdır. Sanat, diyor, iyilik, güzellik ve ışık için çalışmalıdır. İyilik ülküsünü gütmiyen bir sanat sadece bir eğlencedir.»

Uzun ak sakalı, dizleri çıkmış keten pantalonunun paçalarından beliren sinirli ve kemikli çıplak ayaklarıyla bütün resimlerinde insana ciddiyet telkin eden üstadın sanat hakkında söylediği bu sözler beni düşündürdü.

Sanatta her şeyden önce aydınlık ve ışık isteyen ihtiyarın fikri ne kadar karışık ve karanlık. «Sanat iyiliğe

hizmet etmelidir» derken ne demek istediğini anlamak mümkün değil.

Temeli iyilik olan bir sanat! İlk bakışta ne aydınlık, ne ışıklı bir düşünce! Fakat üzerinde biraz durulunca insanın kafasını nasıl karıştırıyor, insan nasıl karanlık bir çıkmaza giriyor.

İyilik? İyi olan nedir? Kötü olan ne? Bir iki tane beylik hareketi bir yana bırakacak olursak, dün «iyi dediğimiz bir hareketin bugün kötü; bugün kötü dediğimizin yarın iyi olduğunu, olabileceğini görmüyor muyuz?»

İyilik kadar nisbî, iyilik kadar kaygan ve şartlı bir temel üstüne sanat nasıl kurulur?

Baş açık, bol gömleğinin belinden sarkan ip kemer ucuyla oynıyarak ormanlarda mantar toplamaya çıkan iyilik meraklısı üstat gözümün önüne geliyor. Ve onun hayatında iyilik diye yaptığı nice hareketlerin bugün çoktan kötülük olduklarını düşünüyorum. [42]

4

Tolstoy'a gelelim. Halis muhlis dev. Fakat bu devin bir çocuk yüreği var. Dehşetli bir şey. Bir bakıma realizmin şaheseri onda. Sana Tolstoy'un tekniği —ne harikûlade, ne basit, bundan dolayı da nasıl güç— hakkında uzun uzadıya yazacağım. Mamafi **Harp ve Sulh**'ün Türkçe birinci kitabını sana yolladım. (...)

Bak geçenlerde Stefan Zweig'ın **Merhamet** isimli bir kitabını okudum — Zola ve Dostoyevski karışığı. Zola'dan aldığı şey: atmosfer, haleti ruhiye ve teknik. Tıpkı Dostoyevski gibi —teknik bakımdan— tam iş tatlıya bağlanacakken bir ruh haleti tepkisiyle aksilikle sona erer. Bermutat baş psikoloji unsuru: iradesizlik. Dostoyevski'ler filân falan Tolstoy'un yanında —yüksek müsaadenizle— çok hilebaz herifler. Ben Tolstoy kadar hileye tenezzül

etmeyen sanatkâr az gördüm. Kurnazlık yapsa bile bir devin çocuk kurnazlığı. Zaten başka türlü de olamaz, kuvvetine güvenen insan kurnaz değildir. [43]

Zola

1

Zola'nın hayranı olmana, hele **Jerminal**'i sevmene pek memnun oldum. Şüphesiz ki Zola natüralist-realistlerin en büyük üstatlarından, bütün insanlığın en şerefli, en namuslu evlâtlarından biridir. Fakat gel gör ki, üstadımız arasıra umutsuzluğa kaçar, gayet pratik konuşayım, Zola'nın eksiği Marxist olmayışıdır. Halbuki pek âlâ olabilirdi. Daha doğrusu benim ve benim gibi düşünen birçok Zola hayranlarının Zola'da saygıyla affedemediğimiz şey ilmî sosyalizme intisap edemeyişidir. [44]

2

Muharririn terkipçi, tasnifçi, kurucu ve hattâ «yaratıcı» rolünü hiçbir zaman inkâr etmiş değilim. Ama Balzak'la Zola arasındaki farkı senin gördüğün gibi görmüyorum. Zola'nın Balzak'a nazaran zaafı, tabir caizse Küçük Burjuva sübjektivizminde. Yani, doğrusunu istersen, bu bakımdan, bu bakımı tebarüz ettirerek Zola daha aktiftir ve bu aktifliği içinde küçük burjuva tarafı ortaya çıktığı içindir ki, yine tabir caizse Balzak'ın «mürteci» objektivizminden kurtardığı için, daha az realisttir. Sonra Balzak'ın insanları, senin «sentetik» tiplerden değildir gibime geliyor. [45]

France

1

Anatol Frans'ın **Penguenler Adası** isimli romanını bir kere daha okuyorum. Bu roman hakkındaki düşüncelerimi romanı sana gönderdiğim vakit yazarım. Fakat bir pasajında resimde, dolayısıyla, umumiyetle sanatta ekspresyonizm ve hattâ enpresyonizm hakkında mütalaalar var ki, çok doğru sözlere tesadüf ediliyor. Ekspresyonizm, primitivizm filân gibi ceryanların temellerindeki idealist, papazcasına dünya telâkkilerini güzel anlatıyor. Hacimden, kitleden rölyeften, ebattan kaçan bu ceryanların bu sanat telâkkilerinin, içtimaî köklerini değilse de, bu köklere dayanan felsefî temellerini mükemmel anlatıyor.[46]

2

Anatole France'da ben seninle hemfikir değilim. Anatole France'ın kusurları vardır: bunlar zaman zaman alaycı bir bedbinliğe ve ümitsizliğe kaçışı, yer yer süse püse, boyaya rastığa önem vermesi. Fakat genel olarak Anatole France dünya edebiyatının yüksek tepelerinden biridir. Her şeye rağmen insanın eninde sonunda muzaffer olacağına inanmıştır —bu inanış bazan acayip sapıklıklara düşmekten onu alıkoyamazsa da— sonra sınıflı cemiyetlerin yalancılığına, düzenbazlığına, yobazlığına karşı kavga etmiş bir adamdır. Bundan dolayı ben onu senin farzettiğin gibi traşçı, geveze filân saymıyorum.[47]

Barbusse

1

Paris'in halk mahallelerinden bir ölü arabası **geçi-**

yor. Dekorsuz, boyasız ve yaldızsız başlayan bir ölü arabası. Arabanın arkasında gözle görülüp sayısı kestirilemeyecek kadar çok bir insan kalabalığı. Önde, üstleri eski, fakat temiz genç kızlar, ellerinin üzerinde kitaplar taşıyor. İki yanda, yine sayısı sayılamayacak bir insan kalabalığı...

Ölen adam bir şair, bir romancı, bir yazıcı. Fakat öz soyundan bir insan. Adı Henri Barbusse. Fransa halkı dirisinin ve ölüsünün peşinden gideceği insanları seçmesini biliyor. [48]

Cezanne

1

Sezan'ın çizdiği armutların lezzetini anlamak hiç de kolay değildir; bunu anlamak için geniş bir resim sanatı kültürüne sahip olmak gerekir. [49]

Çehov

1

Burda Çehof'un 100. yılı kutlandı. Çok kalabalık bir konferans salonunda. Çehof'u, biz Türklerin ne kadar sevdiğimizi anlattım. Gerçekten de bizim edebiyatta Çehof'un büyük etkisi olmuştur. Ben şahsen onu yeryüzünün en büyük, en orjinal, en yenilik getirmiş yazarlardan biri sayarım... [50]

Freud

1

Froyd'u okudun okuyalı çok istifadeler ettiğin belli. (...) Şakayı bırak ama, Froyd'un elbette ki doğru tarafları vardır, fakat tıp sahası ve onun dolaylarından biraz uzaklaşınca, bilhassa tilmizleri tarafından, kepaze bir hale gelir. [51]

Stanislavski

1

Moskova bir tiyatro cennetiyken Moskova'daydım... Stanislavski'ye, okuluna ve yöntemine çok sevgim ve saygım vardır. Fakat tanrıları sevmem ben. Ve bir tiyatro tanrısı bulunduğuna inanmam. Stanislavski'nin kendisi de böyle bir kişilik tapınıcılığına karşı sesini yükseltirdi. Bu alanda, gerçeklik üzerinde bir tekel bulunması gerektiğini sanmıyorum. Bu okulun, sosyalist gerçekçiliğin biricik, resmî okulu olması gerekmez. [52]

Gorki

1

Gorki'yi, bütün öteki saydığın romancı ve hikâyecilerden ayıran şey, insanlara, sadece pasif bir müşahit ola-

rak değil, objektif bir realist olarak değil, aynı zamanda seven, inanan, ümitli bir yürek, faal, aktif bir mücadele hayatıyla da yaklaşmasıdır. Zaten realizmi derece derece bu bakımdan ayırmak kabildir. Zola'nın realizmi bu bakımdan Balzac'ın realizmine göre bir adım daha ileri, Gorki'ninki Tolstoy'unkine göre yüz adım daha ileridir. Misal vermek icabederse, meselâ Tolstoy, insanlarla, iyi yürekli, namuslu bir doktorun hastasıyla münasebeti gibi ilgileniyorsa; Gorki, doktor bir babanın hasta oğluyla ilgilenmesi gibi insanlarla münasebete geçiyor. Gorki milletini ve insanları konkre varlıklarıyla seviyor. Bak, ben, Gorki gibi dâhi bir muharrir değilim, ama ben de Türkiye halkını ve dünyanın namuslu insanlarını, seni sevdiğim, anneni sevdiğim, annemi sevdiğim gibi severim. [53]

2

Gorki'nin son kitabı hakkında yazdıklarını zevkle okudum. Kaç kere burda da konuşmuştuk, anlamak seyri de diyalektiktir. Anlamamak keyfiyeti, kemmiyet terakümleriyle anlamaya doğru tekâmül eder bir sıçramayla kendi zıddına, yani anlamaya inkılâp eder. Sende de, herkeste olduğu gibi bu iş böyle olmuş. Ve Gorki'yi anlayıp sevmeğe başlamışsın. Ekseriya Gorki'yi anlamadan severler. Gorki'yi sevmek, kolay anlamak zordur. Hele anlayıp sevmek daha zordur ki, bu zorluğu yendiğin için çok seviniyorum. [54]

3

Gorki'nin bir hikâyeler kitabı geçti elime. Piraye getirdi. İçinde birkaç tane de hocanın bilmediğim hikâyesi vardı. Gorki harikulâde yazıcı ve insan. Bak, bir köy hi-

kâyesi yazmış, köy istihsali, manzaraları filân üçüncü plânda, fakat köylüler insan olarak birinci plânda. Harika bir şey. Sana kitabı yollıyacağım. Okuduktan sonra iade et ki, yengeye geri göndereyim. Bilirsin ki onun benim kadar, benden çok sevdiği ve benim de kıskanmadığım insanları ve kitapları vardır, bunların başında Gorki gelir. [35]

4

Gorki'nin **Ana**'sının ikinci cildini bugün bir hamlede kimbilir kaçıncı defa okudum. Yeryüzünde bundan kötü tercüme olmaz. Fakat cevheri sağlam olan şeyi ne kadar kötü bir kalıba soksan yine kıymetinden birşey kaybetmiyor. Büyük Gorki'm. Hele bugünlerde **Ana**'yı okumak insanı saadetten ve umuttan ağlamaklı ediyor. Mübalâğasız söylüyorum, hemen hemen her sayfasında ağladım. Yazılmağa değer olan yalnız onun kahramanlarıdır ve o kahramanların çocukları torunlarıdır. [36]

5

Yalnız Nurullah Ataç'ın Gorki için söylediklerini asla kabul etmiyorum. Bilâkis, Gorki insanlar yaşadıkça yaşayacaktır. Çünkü yeryüzünün en büyük şairidir. Ama Nurullah, Gorki'yi bildiğimiz mânada roman ölçüsüne vurmuşsa kabahat kendinde. Gorki'ye romancı demek Marks'a sadece iktisatçı demek kadar gülünçtür. Bu bahsi de uzatmakta mâna yok. En büyük şair, ressam ve musikişinas ve kavga adamı Gorki'yi bir Balzak, bir Tolstoy ve bir Dostoyevski filân gibi romancı ölçüsüyle ölçmek ve öylece hüküm vermek eşekliğin dik âlâsı olur. [37]

«İlkönce kelâm değil, ilkönce fiil» vardı, sözü tiyatro için biçilmiş kaftandır. Fakat, diyeceksin ki Gorki'nin meşhur piyesinde söz hâkimdir. Bir bakıma evet ve bir bakıma zayıf tarafı budur bence, fakat bu zayıf tarafı telâfi eden Gorki'de sözün harikûlade oluşundan ziyade, tiplerin egzotizmidir. Yani muayyen bir seyirci zümresi için tiplerin ve muhitin egzotizmi. Yani bu bakımdan, hattâ Gorki'nin o piyesine öyle yüzde yüz realist piyes dahi denemez. Sonra Gorki'nin piyesinin o kadar meşhur oluşunda o devrin sosyal şartlarının da dahli vardır. [58]

7

Öyle sanıyorum ki, Gorki, bazı lumpen tiplerinin psikolojisini işlerken daha ziyade sübjektif ve romantiktir. Zaten dikkat edersen bu çeşit hikâyeleri, ustanın gençlik hikâyeleridir. [59]

8

Gorki şöyle dedi denildiğinde, bu, kabul edilmesi hiç de bir zorunluluk değildir benim için. Gorki akıllıca pek çok şeyler söylemiştir, fakat sıkça da yanılmıştır. [60]

9

... Doğrusunu isterseniz, yeryüzündeki bütün gerici kuvvetlerin, barış ve milli bağımsızlık düşmanlarının, faşistlerin ve her çeşit yalancı, düzmece demokratların en korktukları yazıcılardan biri de Gorki'dir. Neden? Çünkü Maksim Gorki yalnız kendi halkına değil, bütün halk-

lara yurtlarını, hürriyeti, barışı ve birbirlerini sevmeyi öğretir. Çünkü o, insanın, insanlığın geleceğinden, güzel günler göreceğinden emindir. Çünkü o, emekçi insanı, koluyla, kafasıyla çalışan insanı, yeryüzünün gerçek, biricik efendisi sayar. O, bu insanın bu efendiliğe kavuşması için savaşmıştır. O, bu savaşa, bu bahtiyarlık savaşına insanları çağırır...

Düşünüyorum: Gerçekçi, halkçı ileri edebiyatımız üstünde Maksim Gorki'nin çok hayırlı bir tesiri olmuştur...

Maksim Gorki'yi Türkiyeinde anlıyan ve seven, işçilerle köylüler, fakir zanaatkârlarla namuslu aydınlar, yani Türkiye halkıdır. [61]

Matisse

1

Bizde birileri, Matisse'e ve diğer ressamlara, onların yapıtlarındaki bu etkileri görmeksizin ve bu sanatçıları haksız yere biçimcilikle suçlayarak sövüyorlar. [62]

Gide

1

Gide'i anlamak için, onu sadece bütün şahsi hususiyetleri, ferdî kusur ve meziyetleriyle müceret bir insan olarak değil, muayyen sosyal, tarihî bir muhit içinde yaşayan müşahhas, faal bir insan gibi görebilmemiz lâzımdır.

Dünkü Gide ile bugünkü Gide arasında büyük bir

fark var. Bugünkü Gide dünkü Gide'den gelmiştir. Fakat bu tekâmülü, hattâ birçok taraflarında Gide'in bu kendi kendini red ve inkârını sadece «Freud» nazariyatıyla izah edebilir miyiz?

Bugün karşımızda —her nedense Bay İnsel'in meskut geçtiği— sosyalist bir Gide var. Gide sosyalizme nasıl gelmiştir?..

Altmış yaşındaki «André Gide» bütün bir sosyal şartların temeline dayanarak ulaştığı yeni bir fikir ve sanat merhalesinde, sosyal bir ideal için çarpışıyor, uğraşıyor, didiniyor ve ölümü değil, muzafferiyeti bekliyor.[60]

London

1

London'da iki taraf var: şehvetle kadın etini ve içkiyi sevmesinden başlayarak sensüaliteye olan dehşetli bağlılığı ve zaman zaman burdan gelen reybîlik ve diğer taraftan yeni bir insan dünyasına inanışı. Bu iki taraf onda boyuna çarpışıyor. Ve sosyal şartları o muazzam ve benim bütün kusurlarıyla pek çok sevdiğim yazıcıyı bir tereddütlü çıkmaza sokuyor. London hakkında Sinkler'in **Altın Zincir** isimli kitabında çok enteresan bir etüd okumuştum.[61]

Meyerhold

1

Biz, Asya'yı, Afrika'yı, Avrupa'sıyle bütün insanlığın, bütün devirlerde yarattığı gerçek değerlerin biricik

varisiyiz, diyen toplumcu düşüncenin rejisörlük sahasındaki tatbikatının bir çok parlak örneğini üstatta gördüm. Klasik Asya tiyatrolarının da tarihleri boyunca yarattıkları gerçek rejisörlük değerlerini, Rus tiyatrosunun büyük geleneklerine aşılayarak önüme koyan toplumcu Meyerhold'e, bir toplumcu dram yazarı ve şair olarak çok şey borçluyum.[65]

2

Bence Meyerhold, Chaplin ve Picasso'nun yanında zamanımızın en büyük sanatçılarından biri sayılır. Tüm becerilerini, ekim devriminin başlangıcından beri, hiç çekinmeden devrimin ve proleteryanın hizmetine sunan —Meyerhold ve Mayakofski gibi— sanatçılara hayranımdır.

Meyerhold'un önce Türk tiyatrosuna olan etkisi yalanlanamaz. Bu etki, tüm Rus tiyatrosunun Türk sahnesine yaptığı etkiler bütününün tamamlayıcı unsurudur. Bu oldukça ilginç bir süreçtir. Çünkü yirmili ve otuzlu yıllarda Rus tiyatrosu 3 ana akımıyla, küçük tiyatro, sanatçılar tiyatrosu ve Meyerhold tiyatrosu, Türk tiyatrosunu olağanüstü etkisi altına almıştır... Onun sanatsal konsepsiyonu bizimkine en yakın olanı gibiydi ve gereksinim duyduğumuz asıl politik eğilimli tiyatroyu yaratmamıza yardımcı olabilirdi. Onun, eserlerini hem Rus, hem de doğu geleneklerimizden çıkarak yazdığını kavramıştım. En çok benimsediği görüşlerden biri her ulusal tiyatronun, halkın tiyatro geleneklerinin ve folklorunun kendine özgü özelliklerini dikkate alması ve gerçekten yeni bir anlatım şeklini, emekçi seyirciye yabancı olmayan, ona ulaşabilecek şekilde geleneksel unsurlarla kaynaştırmasının gerekli oluşu idi...

Bizim Asya sanatının, Matis gibi ustaları etkilediği-

ni, Meyerhold'unki gibi bir sahne sanatında kök salmış olduğunu görmekle övünürüm. Heyecanlanır ve duygulanırım, çünkü bu etkiyi onun sahnemelerinde şahsen hissettim ve ayrıca onun bu konuda nasıl düşündüğünü de biliyorum. Asya kültürümle övünürüm. Meyerhold bu kültürün erbabı idi. Asya tiyatrosunu sever, kıymetini bilir ve anlardı. Yalın stil olarak değil, Asya kültürünün belli başlı bakış açılarını alıp uygulardı.

Puşkin'in fikirlerine sadık kalarak, canlandırılan sahnelerde duygusal olasılığa ulaşabilme isteğiyle, gerçek arzulara şekil verebilmek için çeşitli ve anlatımı kuvvetli yöntemler arıyordu. Böylece, ortaya koyduğu sorunlar bakımından zengin ve doğrudan doğruya halktan gelen, yeni zamanın seyircisine göre biçilmiş oyunlar yarattı.

Meyerhold bir çok kere kendi tiyatrosu ile, ona günümüzün karmaşık ve verimli tiyatro kültürüne anlam vermekte yardımcı olan, doğu tiyatrosu arasındaki derin bağlılığın üstünde durmuştur. Puşkin'in doğru olarak ileri sürdüğü «tiyatro pazar yerinde doğmuştur» tezinden çıkan Meyerhold, bu sanatın demokratik aslını unutmadan sık sık aynı görüşü savunmuş ve Asya tiyatrosunun folklor gelenekleri açısından zenginliğinin farkına varmıştı.

Asya tiyatrosunun eşsiz yalınlığına, kısa ve öz isabetliliğine, doğallığına, hareketlerin canlılığına ve sahnelenişine ve kayda değer anlatım olanaklarına hayrandı.

Aynı zamanda bu tiyatronun epik ve lirik karakterine, duyguların yoğunluğu ve natüralizmin tam karşıtı sahneleme anlayışına, fakat halk oyunlarına özgün ve Shakespeare'in de sevip takdir ettiği maskaralığa, komikliğe de hayrandı.

Meyerhold'un Shakespeare Tiyatrosu hakkındaki dü-

şüncelerinde Japon ve Çin tiyatrosuna benzerlikler olması şans eseri değildir. Güzel halk oyunlarının gelenekleri ve ritmi onu coşturuyordu. Ve o, oriyantal tiyatronun ritmik çeşitliliğini, onun görülebilendeki, müzikteki, mimikteki, anlatım bölüşümündeki ve hareketliliğindeki şaşılacak birliğini, bir halk komedisinin veya trajedisinin uyandırdığı duygusallığı öylesine güçlendiren birliği kavramakta gerçekten kusur etmemiştir.

... Çoğu yeni yazmaya başlayan genç dramcılarla beraber çalışmaya her zaman hazır olan Meyerhold, tiyatronun kuramsal yenileyecilerinden biri olarak gördüğü Puşkin'in ve onun dramının hayranı olan Meyerhold, Gogol'ün, Mayakofski'nin, Puşkin'in ve Sovyet yazarlarının eserlerini sahneleyen Meyerhold, gerçekten onun yazarı olan Shakespeare için yaratılmış gibiydi. «Hamlet»i sahnelemenin onun için, bütün hayatı boyunca koruduğu ve diğer bir sürü çalışmanın arasında gerçekleştirmeye uğraştığı, hazırlandığı bir düş olduğunu söylemesi şans eseri değildi. [66]

3

Meyerhold biçimci idiyse eğer, Büyük Tiyatro'da da biçimcilik var; fakat başka bir biçimcilik bu, doğalcılık. Sovyet tiaytrosu çok değerli şeyler kazandı Meyerhold'dan. Dâhi bir sanatçıydı o. [67]

4

Sadece yirminci yüzyıl Rus tiyatrosu tarihi değil, fakat dünya tiyatrosu tarihi Meyerhold'suz düşünülemez. Bu büyük ustanın tiyatro sanatına getirdiği yenilik, Ekim devriminin insan yaşamına getirdiği yeniliğe dayanır. Bu bakımdan, akılalmaz engellere karşın, o şimdi de, Sovyet

tiyatrosunda, dünya ilerici tiyatrosunda yaşamaktadır ve yaşayacaktır.[68]

5

Zaman gelecek, burada büyük bir anıtını dikecekler Meyerhold'un. Sarsılmaz inanım var buna.[69]

6

Büyük rejisör Ohlopkov'la polemiğe girmek istiyorum biraz. İnsan ve sanatçı olarak çok severim kendisini. Tüm dünyanın en büyük rejisörlerinden biridir. Bakınız, polemiğim hangi konuda: nedense dört beş kez Meyerhold'un hatalarından söz etti. Büyük birinden söz etmek için, hatalarından söz etmeye yetmez. Kimin hatası yoktur ki? Tüm büyük insanlar hata etmişlerdir, yoksa zırnık yaratamazlardı. Kişisel olarak ben, eğer birşeyler yazabiliyorsam, herşeyden önce Meyerhold'e borçluyum bunu. Benim için tiyatro, onun tiyatro anlayışıdır. Ben sekter, revizyonist, doğmatik değilim; tiyatro alanındaki öteki estetik görüş ve uygulamaları yadsımıyorum. Stanislavski'yi de, Tairov'u da, Vahtangov'u da, Brecht'i de, Antoine'ı da severim. İnsan (bize göre) 15 kadın sevebilir, fakat haremde başta gelen 16.'dır. Benim için Meyerhold başta gelir. Ben Asyalıyım, sizlerin de yarı Asyalı olmanız gibi. Ben bununla övünüyorum. Benim Meyerhold'a olan sevgimde, onun, bizim Asya tiyatromuzu, Çin ve Japon tiyatro geleneklerini çok iyi anlaması vardır. Benim Türk halk tiyatromun geleneklerini de biliyordu mutlaka. Böyle bir deha, eski Yunan kültüründen hiç de aşağı olmayan bizim Asya kültürümüzün etkisi altında gelişti. Meyerhold yöntemi üzerine iyi kitaplar çıksın istiyorum. Artık bunu konuşmanın zamanı geldi. «İzvestiya»

gazetesinden, Akımov'un «Müfettiş»i konusunda yazmamı istediler. Ben «Müfettiş»i bir vodvil olarak değil, başka türlü anlıyorum. Yazdım bu konuda ve yazımda benim için en iyi yorumun Küçük Tiyatro'nun ve Meyerhold'un yorumu olduğuna ilişkin bir cümle bulunmaktaydı. Sovyet basınının çok güzel bir geleneği vardır: yazara tashih provalarını göstermek. Bana bu tashih provalarını göndermedikleri gibi yazımdan da bu cümleyi çıkarmışlar. Demek Meyerhold'un saygınlığının gerçekten iadesi için, onu sevenlerin daha çok savaşım vermesi gerekiyor. Ben Meyerhold'u, Stanislavski ile birlikte, Sovyet tiyatrosunda sosyalist gerçekçiliğin kurucularından biri sayıyorum. 1924 yılında Türkiye'de işçiler için küçük bir tiyatro örgütlemeyi başardığımızda, bunu Meyerhold'un tiyatro anlayışı sayesinde yapabildim. Meyerhold'un Türk halkına nasıl yakın olduğunu çalışmam sırasında gördüm.[70]

7

Meyerhold sadece bir Batı adamı değildi. Yani kültürü, sadece Batı halklarıyla, Yunanistan ve eski Roma ruhuyla oluşmuş değildi. Onun kültürü, her gerçek toplumcu için sözkonusu olduğu gibi, genişti, yani dünya kültürüydü. O kültürüne, Doğu'nun mirasını da, Bizans'ın mirasını da katmıştı ve çok iyi anlıyordu bunları. Bu nedenle, tüm tiyatro yöntemlerini kabul ediyordu. İşte bu nedenle, «Orman»da yeşil perukanın hiçbir işe yaramadığı söylendiğinde, şaşırıyorum. Eğer yeşil peruka sadece yeşil peruka olsaydı, biçimcilik olurdu bu. Fakat yeşil peruka gerekliydi orda, çünkü kahramanın ruhsal dünyasının açımlanmasını güçlendiriyordu. Biz, kendi doğu geleneklerimizde yeşil perukayı anlıyoruz. Oyuncu, Yunan tiyatrosunun yirmi geleneksel maskesini de takabilir ve

bunları tümüyle tiyatroda kullanmak olanaklıdır. Eğer tiyatro dar çerçevelerde sınırlandırılırsa, işte gerçek biçimcilik bu olacaktır.

Saygıdeğer bir dost (adını anımsayamıyorum şimdi) Meyerhold üzerine bir kitap yazdı. Okudum kitabı. Benimle polemiğe giriyor. Ben polemiği severim ve bakın ne diyeceğim: Kitabında Meyerhold'u klasiklere karşı fazlaca serbest davranmakla suçluyor bu arkadaş. Fakat dünyanın tüm akademik tiyatrolarında böyle bir serbest davranış sözkonusuydu. Shakespeare'i öylesine serbestlikle oynuyorlardı ki, artık Shakespeare olmaktan çıkıyordu oyun. Hatta, belki, dilini bile değiştiriyorlardı. Bu bakımdan, artık böyle bir tiyatro geleneği vardır, rejisörler klasikleri kendi görüş açılarından değiştirebilirler. Rejisör şu yada bu sahneyi kesmek yada eklemek hakkına sahiptir. Şimdi, bu olanaklıdır da, oyunu daha derinliğine anlamak olanağı niye olmasın?

Bana öyle geliyor ki, sorunu böyle koyamayız. Meyerhold «Orman»ı ya da «Müfettiş»i sahnelediğinde —bu klasik Rus yapıtlarını— yaratıcı bir biçimde yaklaşıyordu onlara. Ne yaptığını çok iyi bilmekteydi ve bunu yapmaya tam olarak hakkı vardı. Tüm sorun şurada: oyun zararlı çıktı mı bu işden çıkmadı mı, özünü yitirdi mi, yitirmedi mi? «Müfettiş»i alın. Onu başka tiyatrolarda izlediğimde, düpedüz, kahkahalarla güldüm; imparatorluk locasında oturanlar da kendi memurları üstüne nasıl kahkahalarla güldülerse. Fakat Gogol'ün «Müfettiş»i, muazzam bir insanlık trajedisidir ve Meyerhold yeni sahne olanaklarıyla bunu yaratıcı bir biçimde göstermiştir. Ben ilk kez o zaman anladım Gogol'ün ne olduğunu. Neden rejisör, klasiklere, onları anladığı gibi davranmak hakkına sahip olmasın?

Sovyet insanlarının gelecekte de Meyerhold'un gösterdiklerini görmelerini çok isterdim. MHAT'a gidip «Dip-

te»yi izlememiz, Stanislavski'nin bu oyunu nasıl sahnelediğini görmemiz ne iyi. Bu hem biz seyirciler, hem gelecekteki rejisörler, hem de tiyatroyla uğraşan öğrenciler için çok güzel bir şey. Biz «Mavi Kuş»un Stanislavski tarafından nasıl sahnelendiğini görüyoruz. Çok güzel bir şey. Bunlar, tiyatronun gelişmesinde büyük etkisi olan gösterilerdir. Fakat ya Meyerhold'un «Müfettiş»i gibi gösteriler? «Belge» (mandat) oyunu sahnelenmişti. Bence tipik bir seçim değildi bu. Meyerhold'un öğrencileri henüz yaşamaktayken, Sovyet tiyatrosunda öncü yerleri olan bu insanlar; bana öyle geliyor ki, Meyerhold'a en yakın tiyatrolardan birinde Meyerhold'un başlıca gösterilerinden birini yeni oyunculuk güçleriyle vermek gerekir... Bu gösteriyi bugünün seyircileri de görsün diye. Meyerhold'un yaratıcılığı özünde, bir senfoni sanatıdır. Onda bir oyuncunun en küçük bir hareketi, gösterinin bütününe girer.

Mayakovski nasıl toplumcu oyunların gençliği idiyse, Meyerhold da her zaman devrimci tiyatronun gençliği, Sovyet tiyatrosunun gençliği olarak kalacaktır. Tüm sizler ve gelecekteki gençlik, Meyerhold'un gerçek gösterilerini görmek zorundasınız. (...)

Bir oyun yazarı olarak, onu öğretmenim sayarım. Bir rejisörün, bir oyun yazarının öğretmeni olmasına çok az rastlanır. Ben nasıl oyun yazılacağını onun sahnelemelerinden öğrendim ve sanıyorum ki sadece ben değil, Brecht de içlerinde olmak üzere dünyanın pek çok oyun yazarı Meyerhold'dan çok şey öğrendiler.

Öyle görünüyor ki, Küçük Tiyatro olmasaydı eğer MHAT olmazdı. Ve eğer Meyerhold olmasaydı, ne Brecht (ve tüm bu seçkin akım) ve ne de bugünkü Sovyet tiyatrosu olmayacaktı.

Meyerhold'u yadsımak, Sovyet tiyatrosunun en güçlü dallarından birini yadsımak demektir! [71]

8

Benim için Meyerhold en büyük sanatçılardan biridir: Şarlo ve Pikaso gibi. Ekim Devrimi'nin daha başlangıcında sanatlarını hiç tereddüt etmeden devrimin ve işçi sınıfının hizmetine veren sanatçıların, benim için ayrı bir değeri vardır. Mayakovski ile Meyerhold bunlardandır...

Meyerhold'la birkaç defa görüşüp konuştum, ona akıl danıştım, yardımını istedim. Bana yakınlık gösterdi, beni destekledi, sorularıma cevap verdi.

Ben sekter olmayacak, nihilizme kapılmayacak yada herhangi revizyonistlerin yargılarını paylaşmayacak kadar çok yaşadım bu dünyada. Bunlar benim kanaatlarıma aykırı olurdu.

Gerçi hayatımda, sanat anlayışıma damgasını vuran belli bir dargörüşlülük olmadı değil. O zaman sanatın bazı şekillerini, bazı imkânlarını yadsımış, ayrı ayrı eserleri yeni zamana lâyık tek eser saymıştım. Şimdi öyle düşünmüyorum.

Gerek Stanislavski'yi, gerek Meyerhold'u çok takdir ederim. Tairov'un da çok ilginç çalışmaları var. Tiyatroda dikkate değer olaylar söz konusu olursa, Brecht'i de anmalıyım. Tiyatronun değişik şekillerini ve imkânlarını —insanlara, benim görüş açımdan iyi, yeni ve derin bir şeyler getiriyorlarsa— anlamaya ve çeşitli okulları temsil edenlere karşı dogmalar dışında bir tutum almaya çalışıyorum. Ama bu, yenilikçi karakteri ve beğenisi bakımından daha yakın olanlara, özel bir sempati beslemiyorum anlamına gelmez elbet.

Büyük hizmetleri olan bu sanatçılar arasında Meyerhold bana bilhassa yakındır ve onu çok severim. Ama bu, bütün sorunlarda onunla yüzde yüz mutabıkım mı demektir? Elbette değil. Sanıyorum ki, tiyatro sanatı me-

selelerinde kendimden başka kimseyle her şeyde mutabık olamam. Kaldı ki, kendimle bile tartıştığım oluyor...

Meyerhold Tiyatrosu'nu toplumcu gerçekçiliğin en mükemmel akımlarından biri sayıyorum.

Meyerhold ile Stanislavski arasında tartışmalar ve fikir aykırılıkları var, şimdi de var. Fakat bunlar, toplumcu gerçekçiliğin dışında değil, onun içinde tartışma ve fikir aykırılıklarıdır. Ve iyi ki, tartışma var ve olacak. Üslup ve şekil bakımından birbirinden farklı olan bu iki tiyatro (...) ve bu tartışmalarda yalnız bir tarafı tutmak doğru olmaz.

Meyerhold'un çeşitli oyunlarını gördüm. Her oyununun sahnelenişinde, onun arayış ve buluşları beni şaşırtırdı. Ve bunlar devrimci seyirciyi en çok aktifleştirme adına, onu heyecana getiren fikir ve sorunların derince açıklanması adına yapılıyordu.

Meyerhold Tiyatrosu'na çok şey borçluyum. 1925 yılında Türkiye'ye döndüm ve İstanbul'un sanayi bölgelerinden birinde ilk işçi tiyatrosunu kurdum... Yazdığımız oyunları, Meyerhold'un tümüyle paylaştığımız tiyatro anlayışına göre sahneye koyuyorduk. Bu anlayış, oyunların yorumlanmasında, dekorlarda, aktörlerin oyununda ifadesini buluyordu...

Meyerhold'un ilerici Türk tiyatrosuna etkisi şüphe götürmez. Bu etki, Rus tiyatrosunun Türk tiyatrosuna yaptığı etkiye organik olarak girmekte, örülmektedir. Bu çok ilginç bir süreçtir.

İlerici Rus tiyatrosu, 1920-30 yıllarında, yirmi yıl boyunca, üç ana akımıyla birden, yani Maliy Tiyatrosu, Sanat Tiyatrosu ve Meyerhold Tiyatrosu'yla Türk tiyatrosuna büyük bir etki yapmıştır.

Sanat Tiyatrosu'yla Meyerhold'un tecrübesini, Türk tiyatrosunun en iyi rejisörlerinden biri ve Türk tiyatro-

sunun kurucusu olan Ertuğrul Muhsin, sanat çalışmalarında bilhassa ustaca birleştirmiştir...

Rus tiyatro geleneklerine yaslanan Meyerhold'un Doğu tiyatrosu ilkelerini de benimsediğini daha o zaman anlamıştım. Onun en sevdiği fikirlerden biri şöyleydi: Halkın hayatına, kendi halk tiyatro geleneklerine, folklora kökleriyle bağlı olan her milli tiyatro, gerek yeni ifade olanaklarını, her halktan emekçi seyircinin anladığı, yalın ve aziz bildiği geleneksellik unsurlarıyla ustaca birleştirmeyi becerebilmelidir...

Derken Meyerhold için bir oyun yazmak sevdasına kapıldım...

İşte o zaman bir senaryo yazdım —«Piramit» adlı bir oyun taslağıydı bu— ve hemen Meyerhold'a götürdüm...

Meyerhold'un tiyatrosunda düzenlenen bir milletlerarası geceye katıldım... 2 Nisan 1923'teyse Bolşoy Tiyatrosu'nda Vsevelod Meyerhold 25. sanat yılında anıldı. Ona minnettarlık ve dostluk sözleriyle hitap edenler arasında ben de bulunuyordum...

Her ne kadar sonsuz yetkin estetik kuralları yoksa da, Stanislavski'nin sanat mirasında olduğu gibi Meyerhold'da da değerli ne varsa yaşamalıdır. Stanislavski'de olsun, Vahtangov'da olsun, Tairov'da, Meyerhold'da olsun iyi ne varsa gereklidir bize.

Asya sanatının Matisse gibi ustaları etkilemiş ve Meyerhold gibi bir rejisörün sanatına derince nüfuz etmiş olmasıyla övünüyorum. Bu olay beni hem çok ilgilendiriyor, hem de duygulandırıyor. Çünkü bu etkiyi Meyerhold'un sahneye koyduğu oyunlarda bizzat izleyebildim ve onun Doğu tiyatrosuna ilişkin düşüncelerini biliyorum. Meyerhold Asya kültürünü anlar, Asya tiyatrosunu bilir, takdir eder ve severdi. O, hiçbir zaman stilize

etmeden Asya tiyatrosuyla ciddi bir yakınlık kurmuş, birçok unsurlarını benimsemişti.

Meyerhold, Puşkin'in vasiyetlerine uyarak tutkuları ve belli durumlarda duyulanları gerçeğe uygun biçimde canlandırabilmek için bilhassa parlak ifade araçları arıyor, yeni ve en demokratik seyirciye yönelmiş problem temsilleri yaratıyordu.

Meyerhold, Batı tiyatrosu ile kendi yöntemleriyle çağımızın çok milletli tiyatro kültürünü zenginleştiren Doğu tiyatrosu arasındaki derin temasları da sık sık söz konusu ederdi.

Meyerhold, tiyatro alanındaki uygulamalarıyla Puşkin'in ilkelerini gerçekleştirir, dramın meydanlarda doğmuş olduğunu ve onun gerçek halk kaynaklarını hatırlarken, Doğu'nun meydanlarına da uğrar, Doğu tiyatrolarının kendine özgü sadeliğini, lakonizmini, özgünlüğünü, mizansen yöntemlerini, hareketlerin ince ve son derece ifadeli oluşunu severdi... Asya tiyatrosunun lirik epikliği, duyguların yoğunluğu, natüralizmle bağdaşmayan keskin tiyatro hissi, Şekspir'in de takdir ettiği o halk tiyatrosuna özgü şaka da hoşuna giderdi. Meyerhold'un, Şekspir tiyatrosuyla Japon ve Çin tiyatroları arasında benzerlik bulması da sebepsiz değildir.

Meyerhold, mükemmel oyun geleneklerini, halk oyunları geleneklerini, halk tiyatrosunun ritimlerini sever, Doğu tiyatrosunun ritmik çoktürlülüğünü, resim ve müzik ilkelerinin şaşırtıcı uyumunu anlar, seyircinin halk dramından, halk komedisinden heyecanlanmasına yardım eden mimiği, plastiği ve ifadeli entonasyonları hissederdi. Ve bütün bunlar beni ilgilendirmesin, duygulandırmasın olmaz. Çünkü bunlarda, büyük Sovyet Rus kültürünün en iyi geleneklerini iletenlere özgü derin enternasyonalizm var.

Burjuva dünyasında, ırkçı gerici ortamda, Doğu, As-

ya ve Afrika kültürlerinin etkisini Batı kültürü için güya alçaltıcı sayıyorlar. Irkçılarla, onların insanlık dışı yargılarıyla savaşıp bunları yalanlarken hep Meyerhold'a dayanmış, onun sanat tecrübesinden yararlanmışımdır...

Antik çağda kültür değerlerinin sadece Yunanlılarla Romalılar tarafından yaratılmış olduğunu sanmak doğru mudur? Biz Afrika ve Asya halklarının kültürlerinin göz kamaştırıcı zenginliğini de biliyoruz. Hele şimdi bu kültürlerin gerçekten büyük geleneklerinin tüm önemini de anlıyoruz.

Meyerhold, bu kaynaklardan da bilerek bol bol yararlananlardan biriydi. Türkiye'den, Japonya'dan, Çin'den ve diğer ülkelerden Sovyetler Birliği'ne gelen tiyatro adamlarının Meyerhold'u ziyaret etmeleri, Sovyet devrim tiyatrosunun rejisöründen çok şey almaları da sebepsiz olmasa gerek.

Ortaklık duygusu derindi, karşılıklıydı ve Meyerhold'un, temsillerinden birini Çin'in en büyük aktörü Mey Lan Fan'a adamış olması bir rastlantı değildir...

Meyerhold, «Müfettiş»te Petersburg'lu herhangi bir küçük memurun değil, mahkum bir toplumun yaşayan ölülerinin söz konusu olduğunu anlıyordu ve tüm temsilin leitmotivi olan bu fikir oyunun bitiminde de cisimleniyordu. Oyun muazzam bir epik sahneyle sona eriyordu: Bir mektubu andıran ve sahici müfettişin geldiğini bildiren büyük bir bez yerden tavana doğru yükseliyordu. Sahnede, dehşetten dona kalmış oyun kişileri görülüyordu —insan boyunda yapılmış mükemmel kuklalardı bunlar— ve biz alkışlıyorduk. Çöken toplumda korkunç bir damga görüyorduk... Temsil, nefret ettiğimiz toprak ağası - bürokrat düzenine sersemleştirici bir tokat atıyordu ve Meyerhold burada: «Konu ne kadar olağansa, şair o kadar yüksek olmalıdır ki, bu olağandan ola-

ğanüstü bir şey çıkarsın ve bu olağanüstü şey katıksız gerçek olsun...» diyen Gogol'ü izliyordu...

Meyerhold'un yorumlamaları, sahneye koyma yöntemleri, oyunun içinde gizli olan anlamı abartıyordu. Bu temsiliyle Meyerhold, bayağılığa karşı da şiddetli bir savaş yürütüyor, sadece tarihe karışmış bir olaydan söz etmekle kalmayıp bürokratizmle ve geçmişin en çirkin kalıntılarıyla da mücadele ediyordu...

Meyerhold, her temsili beklenmedik bir açıdan ele alır ve derinlemesine çözümlerdi...

Meyerhold Tiyatrosu'nda ne yapılırsa anlamlıydı, sağduyuya uygundu ve ciddi bir iç yüzü vardı. Beni Meyerhold Tiyatrosu'nda bundan başka bir de Rus, Çin ve Japon klasik tiyatrolarının yaratıcı bir biçimde ele alınması ilgilendiriyordu. Bu tiyatroların ifade unsurları, bize sahnede yeni olanaklar açarak çağsal dram tiyatrosunda da yaşayabilir.

Meyerhold Tiyatrosu'nda pek çok şey görmüş olan ben, onun tiyatro temsilinde, tiyatrosundaki oyunda özel dürüstlüğünü beğeniyorum... Meyerhold hiçbir zaman seyirciyi aldatmaz, uyutmaz, onu hokkabazlıklarla çekmeye çalışmaz... Meyerhold yöntemini açıklar, onun tiyatro karakterini belirtirdi...

Meyerhold, o zaman henüz genç olup yeni başlayan oyun yazarlarıyla çok çalışırdı. Böyle olmakla birlikte Puşkin'i sever, onun şahsında tiyatroya yenilik getiren büyük bir teorisyen görürdü. Gogol'ün ve Mayakovski'nin, Puşkin'in ve bir çok Sovyet oyun yazarlarının rejisörü olan Meyerhold, şüphesiz Şekspir'in de gerçek rejisörü olurdu. Şekspir onun yazarıydı...

Muazzam devrimizin bir özelliği de, getirdiği sarsıntılar ve değişikliklerin yeniden dikkatimizi Şekspir'e çevirmesidir: Sentetik genelleştirme sanatına öylesine ih-

tiyacımız var. Ve bu devirde, bu sanatı doğuracak yolları ararken Şekspir'i de etüd etmeliyiz, Meyerhold'u da. [72]

Picasso

1

Picasso var; sosyalist gerçekçiliğin ressamıdır o. (...) yapıtlarında, dünya toplumcu hareketi için, dostluk ve halkların mutluluğu için gerekli olan şeyin propagandasını yapar. O materyalist ve toplumcudur; fakat istediği gibi resim yapıyor, bu onun hakkıdır. [73]

Chaplin

1

Monsieur Verdu, dâhice bir film. [74]

2

... Ne yazık ki ben Şarlo'nun son filmini görmedim. Ama bak ne oldu, 20. yüzyılın en büyük dram yazıcısına, rejisörüne, yani asrımızın Şekspir'ine; dünya barış hareketi, dünya barış mükâfatını verdi. Ben, bu dünya barış mükâfatlarını dağıtan jürinin başkanıydım. Bu mükâfatı meşhur bestekâr Şostakoviç'e de verdik. İkisinin de diplomalarını imzaladım. Ömrümde imzam böylesine şerefli ve tarihi vesikaya ilk defa konduğu için, kâğıtları imzalarken bayağı elim titrediydi. [75]

Ehrenburg

1

Hele Gorki'nin, Barbus'un ve İlya Erenburg'un adeta hayranıyım! [76]

Mayakovski

1

Hece veznini bırakıp «vezinsiz» yazı yazmağa başlamanın ilk verimi «Açların göz bebekleri»dir. Ben bu yazıyı yazdığım zaman Rusça bilmezdim ve Mayakofski'nin adını bile duymamıştım. Ne malûm diyecekler. Şahitle ispat ederim.

Mayakofski bir nevi **Rus aruzunun** bir çeşit, son haddine vardırılmış, müstezatlı tarzile yazar. Hani Hamid'in «mevkii Viyana» diye başlayan bir yazısı vardır, işte aşağı yukarı onun gibi... Halbuki benim yazılarımda böyle muayyen bir veznin son haddine vardırılmış müstezatlı tekniği yoktur. Ahengi ve «vezni» anlayış bakımından aramızda hiç bir benzerlik olmıyan Mayakofski'le muhteva bakımından da ayrılırız... O, her şeyden önce ve her şeye rağmen ferdiyetçidir. Ben, değilim...

Rusça öğrendikten ve Mayakofski'nin eserleri ve şahsile tanıştıktan sonra ondan bir çok şey öğrendim. Fransızcayı öğrendikten sonra bir çok Fransız şairlerinden ve Rusçayı öğrendikten sonra da bir çok Rus şairlerinden bir çok şey öğrendim. Bunların arasında Mayakofski de vardır. Harp sonrası edebiyatında dil bakımından hâkim olan cereyanın en güzel örneklerini Mayakofski'de oku-

dum. Bir aralık bir iki yazımda Mayakofski'nin değil, umumiyetle «fütürizm»in tesiri altına düştüm. Fakat bu «fütürüstlik» devrim çok çabuk geçti.

Bu gün beni verim bakımından Mayakofski'yi taklit etmekle itham edenler Mayakofski'yi aslından okumamış, onu tetkik etmemiş olanlardır. Çünkü Mayakofski'yi aslından okumuş olsalardı «müstezatlı» Rus «aruzunu» görürlerdi ve bu büyük şairi tetkik etselerdi onun «ferdiyetçiliğini» anlarlardı. [77]

2

İnsanlık büyük bir insan kaybetti. Dünyanın en büyük inkılâbı, çok kuvvetli bir şiir üstadından mahrumdur bugün. Şiirlerini Rusça yazan, fakat hemen hemen her dilde tercümeleri yapılan Mayakovski isimli büyük şair, büyük mücahid ve büyük insan kendi eliyle canına kıymıştır...

Mayakovski'nin hayatı mütemadi bir kavga seyrinden ibarettir. Hayatlarında döğüşenlerin isimleri, ölümlerinden sonra da, sağ kalan düşmanlarıyla kavgada devam ederler... Mayakovski'nin arkada kalan ismi ve eserleri daha uzun seneler büyük inkılâbın düşmanlarıyla çarpışacaktır...

Emperyalizm bilhassa yirminci asrın başlangıcında tezahür etti. Emperyalizmin karargâhı yeni kurulan şehirlerdi... Bundan dolayı bu sıralarda İtalya'da doğan «ürbanist» şehircilik edebiyatı Marinetti adındaki şairin «fütürizm», «istikbalcilik» cereyanında tezahür etti. Bu suretle Marinetti'nin fütürizmi emperyalizmin çocuğu idi...

Halbuki Rusya'da doğan «fütürizm»in kaynağı ve alanı bazı ana hatlarında İtalya'nınkinden farklı idi...

Rus fütürizminin üç kanadı vardı: Sağ kanat büyük

Rus şehir burjuvazisinin edebiyatı idi. Bu sağ kanat «fütürist»lerin başında «Severyanin» isminde bir şair bulunuyordu.

Merkez'i işgal eden fütüristler, yeni edebiyatın şekil ve tekniği ile uğraşıyorlardı ve bu alanda bir çok başarılar elde etmişlerdi.

Rus fütürizminin sol kanadının başında Mayakovski bulunuyordu. Mayakovski vaktiyle işçi kitlelerinin teşkilâtıyla yakından alâkadardı. Fakat 1905'ten sonra bu teşkilâtçı rabıtayı kaybetmişti. Sol kanat fütüristleri bütün güçleriyle bir yandan kendi burjuva sağ kanatlarına, bir yandan da müteredddi ruhiyatçılığa, mistikliğe kaçan sanatkârlara hücum ediyorlardı...

Mayakovski bu mücadeleyi idare eden rehberdi. Ve cemiyet ölçüsünde kurtuluş kavgasına girişmiş olan kitlelerle rabıtasını kaybettiği için, kendisini bütün cemiyetin karşısında tek başına bayrak kaldıran bir kahraman, bir fert telâkki etmeğe başladı.

İşte Mayakovski'deki o acaip ferdiyetçiliği buradan gelir. Hattâ Mayakovski'nin intihar sebeplerinin köklerini burada aramak icabeder.

1917 «Oktyabr» inkılâbına bilâ tereddütle katıldı.

O, kendisiyle beraber «Oktyabr»a muazzam heyecanı ve yeni bir edebiyat şekli getirdi.

İnkılâbın en güç zamanlarında Mayakovski'yi kollarını sıvamış dev gibi cüssesiyle iş başında görürüz. Şiir yazıyor, propaganda resimleri yapıyordu. 3 yıl içinde 500 propaganda levhasını tek başına resmetmiş ve şiirlerini yazmıştı.

İnkılâbın yıkış devresinde faal olan bu büyük şair kuruluş devresinde de işine devam etti.

İktisadi kavgaya şiirleriyle heyecan veriyordu...

Eski şiirin tekniğiyle, okul sıralarından başlayarak alışkanlıkları, kulak dolgunlukları olan ihtiyarlar Maya-

kovski için «şiirlerini kendisi okuduğu zaman iyi oluyor, fakat biz okuyamıyoruz!» diyorlardı... Fakat zamanla Mayakovski'nin açtığı şiir tarzı yaygınlaşınca yeni şiir şeklinin hayatlı, canlı ve tabiî tekniği zafere ulaştı. Ve bu itiraza yer kalmadı.[78]

3

Mayakofski'nin 940 senesinde neşredilen ve bir tek ciltte toplanan şiirleri elime geçti. Okuyorum. Sana bir itirafta bulunayım, aramızda kalsın, Mayakofski ile yeni tanışıyorum. Yani, kendi ağzından vaktiyle dinlediğim bir iki şiiri müstesna, matbu şiirlerini ilk defa okuyorum. Sanat meseleleri hakkındaki görüşleri ise, seni maalesef temin ederim ki ilk defa manzurum oluyor. Fakat, aynı şartların aynı düşünceleri yaratması kaidesi kaba hattında burada da tahakkuk etti. Yani ben vaktiyle Mayakofski'den habersiz, sonraları çok defa utancımdan Mayakofski'yi eserleriyle tanıdığını söylemiş olmama bakma! Mayakofski'yle aynı işi yapmışız... Tabii o bir çok hususlarda bu işi benden iyi yapmış, fakat tevazua lüzum yok, çok az da olsa bazı hususlarda da, yani işin ben daha iyisini yapmışım.. Bu böyle... Bunu ilk ve son defa galiba yalnız sana söylüyorum.[79]

4

Büyük dost, büyük şair, büyük insan Mayakofski ağabey, yıllarca sonra, yine senin kudretli, namuslu elini sıktım. Hayır, bu el her zaman avucumun içindeydi. Senin elin bahtiyarlık için, hürriyet için, güzel günler için çarpışan bütün namuslu insanların avuçları içindedir. Her yıl geçtikçe sen, biraz daha güzelleşiyor, güçlü kuvvetli oluyorsun... Sana düşman olan, insanlığın ümidine düş-

mandır. Sen bugün de Kore'de Türkiye'de, Fransa'da, Avrupa'da, Amerika'da, Asya'da, Afrika'da insanlığın düşmanlarına karşı savaşıyorsun. Seninle övünüyoruz ağabey. Seni seviyoruz, senden öğrendik ve öğrenecekler.[80]

5

Sovyet halkı en iyi şairi sayıyor Mayakovski'yi. Türkiye'de biz de en iyi şair saymaktayız onu. Belki bugün resmen kabul edilmiş değil bu, fakat yarın kabul edilecektir. (...) daha ilk karşılaşmamızda, bir yoldaşın bir başka yoldaşa, daha yaşlı bir toplumcunun genç bir toplumcuya davranacağı gibi davrandı bana. Gerçek bir demokrat şair gördüm onun kişiliğinde. (...)

Şimdi müze-evinin kapısı halk için her zaman açık. Sağlığında da her zaman böyle açıktı; yapıtları ve ruhu böyle açıktılar.[81]

6

Mayakovski öylesine büyüktür ki, onunla karşılaştırıldığımızda, biz çağdaş şairler, hepimiz küçük kalırız. Bizim öğretmenimizdir ve kişisel olarak benim. Pablo Neruda, Louis Aragon, dünyanın tüm dürüst şairleri aynı şeyi söyleyeceklerdir: O bizim öğretmenimizdir.

1951 yılında Moskova'ya geldiğimde, ertesi gün tiyatroya gidip Mayakovski'nin bir oyununu görmek istedim. Fakat, yirmi yıldır artık Mayakovski'nin oynanmadığını söylediler bana. Mayakovski'nin hâlâ oynanmaya başlanmamış olması benim için büyük bir üzüntüydü.

Mayakovski'nin oyun yazarlığı çetindir; fakat Sovyet tiyatrosu nasıl onsuz yapabilir? Tiyatroların, bu dâhi oyun yazarının yapıtlarına sahnelerini tekrar açacaklarına çok memnunum. Sovyet oyun-yazarlığı için taze bir

kan olacaktır bu. Tüm tiyatroların ve oyun yazarlarının Mayakovski'yi öğrenmeleri gerekir. İki üç yıl sonra Moskova'daki büyük tiyatrolarda Mayakovski'nin yapıtlarının sahneleneceğini görmeyi düşlüyorum.[82]

7

Daha önce, Batum'da, sütun biçiminde basılmış (kıtalara ayrılmamış) Rusça şiirler görmüştüm. Rusça bilmekle övünen bir Türk bu şiirleri bana okumuş, fakat çevrilmeleri olanaksız, demişti. Yazarın adını da söylemişti: Mayakovski. Mayakovski'nin neden sütun biçiminde yazdığı çok ilgimi çekmişti. Yoldaş Şura beni kendisiyle tanıştırdığında, bu soruyu sordum Mayakovski'ye. O da açıkladı...

İyi bir örnek oldu Mayakovski bana ve ben onun yolundan gitmeye çaba gösteriyordum.. İnsan ne kadar akıllıysa, o kadar açıkgönüllü olmalıdır. Karşısında hiçbir zaman korku duymadım. Evine gidiyordum. Fakat güçlükle anlıyorduk birbirimizi, çünkü o zamanlar Rusçam kötüydü.

Pek çok edebiyat okulu vardı o sırada... Bu salonda, Mayakovski'yle birlikte şiirlerimi okumaya başladım. İki kez de üniversite salonunda şiir okuduk onunla. Bir gün birisi, fütüristlerin psikolojiyi reddettiğini söyledi bana. Hoşuma gitmedi bu iş. Konstrüktivistlere yanaştım. Mayakovski «dönek Türk!» dedi. Fakat onunla dostluğu sürdürdüm.

Sık sık canını sıkacak şeyler yaparlardı ona; bir keresinde neredeyse ağlamak üzereydi kendisini gördüğümde. Tversk bulvarında bir kitap pazarı açılmıştı. Her yazar kendi kitaplarını satıyordu burada. Mayakovski de. Fakat çok kederliydi, hattâ yaşlar tanelenmişti gözlerin-

de. «Görüyor musun, ne yapmışlar bana» dedi. «Kitaplarımı vitrine bile koymamışlar.»

Mayakovski'nin trajedisi büyük bir adamın trajedisidir ve salt kişisel bir şey değildir. Öldüğünde Türkiye' deydim. Gerici basın Sovyetler Birliği'nin en büyük şairi kendini öldürdü diye yaygara kopardı. Ben sadık bir öğrencisi olarak onun savunmasını üstlendim. Bizim burjuvazi, kendi kara propagandası için yararlanmak istiyordu Mayakovski'nin intiharından. Fakat biz Türk halkına, Sovyet halkının bu büyük şairini sevdiğini ve saydığını anlattık. [83]

8

Mayakovski'nin şiiri ile benim şiirim arasında ortak olan şey, öncelikle, şiir ve nesir arasındaki kopukluğun aşılması; ikinci olarak, (lirik, yergi v.b.) çeşitli türler arasında kopukluğun aşılması; üçüncüsü, şiire siyasa dilinin getirilmesidir.

Fakat biçimlerimiz farklıdır onunla. Mayakovski öğretmenimdir, fakat onun gibi yazmıyorum ben.

Moskova'daki öğrenim döneminde ben de Mayakovski gibi bir tribün şairiydim. Şiirlerim, bir nefesli çalgılar orkestrası gibiydi. Topluluk önünde okuyordum onları. [84]

9

Mayakovski makamla okurdu şiirlerini, önceleri ben de öyle okurdum. Aktörler Mayakovski'yi okuduklarında, anlıyorum onu. Kendim okuduğumda ise, anlayabilmem çok güçleşiyor. Türkiye'de işçiler bana «Kendin okuduğunda, senin şiirlerini anlıyoruz» demişlerdi. Ben de, şiirlerim tumturaklı okunmadan anlaşılsın istiyorum. [85]

Yesenin

1

Bugünün önde gelen şairlerinden bazıları, onlar gibi yazamadıkları için Mayakovski'yi ve Yesenin'i sevmiyorlar. (...) Yesenin'de harikulâde bir içtenlik var. Fransızların bu şairi sevdiklerini, onda kendilerine yakın bir şeyler bulduklarını şaşırarak öğrendim. Bu, Yesenin'de, bir yandan hem Guillaume Apollinaire, hem gerçeküstücülük arasında ortak bir şey bulunması; öte yandan, şiire konuşma dilinin sokulmasıdır. [86]

Bagritski

1

Bagritski çok uzaklardan, çok derinlerden gelen, çok sıcak sesiyle yeni şiirlerini okudu. Bu adamı nasıl seviyorum, nasıl seviyorum, balıklarının, kuşlarının ve şiirlerinin arasında ve kardeş gözlerinin karşısında günlerce oturabilirim. Odesa açıklarının, Karadeniz'in uçarı havası esiyor bu alaca karanlık odanın içinde.

Bagritski'de sevdiğim birçok şeyler arasında, başta gelenler, devrimci romantizmin erkekliği, ağacı, otu, lokomotifi, buharı kadınlaştırıp okşamasını bilen erkekliği. Bence şair dediğin, ressam dediğin hadım olmayacak. [87]

Eluard

1

Tuhaf şey doğrusu, onun şiirlerini okuduğum zaman, sanki aynı şeyler için düşünmüş, aynı şeyleri yazmak istemişim kanısına varıyorum. [88]

Zoşçenko

1

Bence hikâyeci Zoşçenko'ya ve onunla beraber bir iki de şaire yapılan hücumun köklerini memleketlerinin son yıllarda, harp içinde ve harpten sonra bilhassa, başından geçen sosyal macerada —bu tabir caiz ise— aramak lâzım. Memleketleri harp patlamadan az önce sosyal ve ekonomik sahada büyük bir hamle yapmış bulunuyordu. Harp üstünkörü bakılırsa bu hamleyi durdurmuş gibi görünse de, hakikatta, ona daha derin köklerden ileri atılmak imkânını vermiş ve harpten sonra, bu hamle bir taraftan kendi tezatlarını da yaratıp bertaraf ederek en geniş yığınların hızı haline gelmiştir. Bu şartlar altında, güzel sanatların da kendi üstlerine düşen vazifeyi, meselâ bir mühendislik, doktorluk ilminin ciddiyetiyle yüklenmesi, tezatların bertaraf edilmesinde ve hızın teşkilâtlandırılmasında samimiyet, şuur, ustalık, bilgi, iman ile aktif olması, bir kat daha aktif olması gerekmektedir. Zoşçenko bu aktifliği göstereniemiş, bilâkis uyuşukluğa, asosyalliğe, menfi, yorgun temayülleri tutmaya doğru gitmiştir. Ve bundan dolayı da başına o iş gelmiştir. Sanat faaliyetinin başka bir devrinde de aynı işi yapmıştı, sonra, nispî bir durgunluk devrine intibak

edebilmiş ve hattâ senin de dediğin gibi Gorki'nin takdirini bile kazanmış, sonra yeni hamle devrinde tekrar buna intibak edemeyerek yuvarlanmıştır. [89]

2

«Bir Ölü Evi»nin ikinci varyantını Leningrad'da Komisarjevski tiyatrosu oynadı dört beş yıl önce. Adını değiştirdim: «Bayramın ilk günü». Prömiyerine Mihail Zoşçenko'yla gittik. Üstat beğendiydi piyesi, ben de çok sevindiydim. Zoşçenko'nun bir çok hikâyesini çevirdim türkçeye, ustalığının hayranıyım. Türk burjuva basını, «Sovyetler Birliği'nde insanlar gülmeyi unutmuştur, mizah edebiyatı ölmüştür» falan diye yaygarayı bastıkları bir sırada Zoşçenko'nun yayınlanması çok iyi olduydu. Onbinlerce Türk okuyucusu Zoşçenko'nun acı, ama çok derin ve asla kötümser olmayan hikâyelerini okuyarak Sovyetler Birliği'ni sevdi sanıyorum. [90]

Tzara

1

... Tzara'ya filân da... hasılı bildiklerin hepsine selâm ederim... [91]

Aragon

1

... biz Türk şairlerinin yirmi sene evvel yaptığımız, müsbet, menfi neticesini alıp ilerlediğimiz davalar orda

henüz işleniyor. Hele, meselâ, Aragon'un şekil bakımından yaptığı araştırmaları, kafiye tarafıyla, bizim Divan edebiyatında bile bulabilirsin. Sonra ben şahsen, o şekil meseleleri üzerinde on dokuz yaşımda daha Bolu'dayken incelemeler yapmıştım. Muhteva bakımından ise, ne yalan söyleyeyim, yeni denilen Fransız şiirinden, bizim Türk şiiri bugün de, bundan yirmi sene önce de ileriydi. [92]

2

Bugünlerde en son Fransız şiirlerini okumak nasip oldu. İçlerinde en enteresanı bizim kırk yıllık Aragon. Ama o da bir çeşit şekilperest olmuş. Kafiyelerle mısraların içinde çapraz ve ortalama kafiyelerle filân de dehşetli meşgul. Şu garp şairleri bizim şark edebiyatını, hele şiirini bilseler, bizde bu işin nasıl cicili bicililerinin yapıldığını, bizzat ben de dahil son zaman şairlerinin bile bu şekil işleriyle nasıl uğraştıklarını ve en sonunda şeklin deri gibi sade ve vücuda uygun olması gerektiğinde karar kıldıklarını ve oyuncaktan kurtulmak için ne zahmetler çektiklerini anlarlardı. Mamafi, Aragon'un lirizmi böyle süslü püslü, oyuncaklı olmasına rağmen hiç de fena değil. [93]

Brecht

1

... Yüzyılımızın dahi rejisörlerinden Meyerhold'un, büyük tiyatro adamı Bertolt Breht'in ve daha birçok batı tiyatro ustalarının üstünde Asya tiyatrosunun etkisini görmemek için kör olmalı... [94]

2

Bir de piyesle oyunun elbirliğiyle, birbirlerine yardım ederek tiyatroya getirdikleri yenilikler var. Zamanımızdan bir misâl vereyim: Alman dramcısı ve rejisörü ve şairi Breht'in piyesleri ve bu piyeslerin Breht tiyatrosundaki oyunları. [95]

3

Ha bak, bu sefer Berlin'de Brecht'le ahbap olduk. Tiyatrosuna gittim, **Tebeşir Dairesi'yle**, Ostrovski'nin **Besleme** isimli piyesini seyrettim. Güzel.. [96]

Nezval

1

Çeklerin ve toplumcuların ve yirminci yüzyıl insanlarının büyük şairlerinden Nezval dostumdu. (...) Onun hayran okurlarındanım...

Şair Nezval resme ve musikiye düşkündü. Nezval'ın düşkünlükleri, ister toplumculuğa, ister şiire, ister Pırağa, Nezval'ın bütün düşkünlükleri hayranlık, hasret yahut düşkün olduğu şeyin düşünü görmekle yetinmez. Nezval kafasıyla, yüreğiyle, eliyle, dudaklarıyla, emeğiyle, savaşıyla düşer düştüğü şeyin üstüne. Resme ve musikiye düşkünlüğü de böyleydi. İyi resim yapar, iyi piyano çalardı. Kendinden işittimdi, gençliğinde şairlikle bestekârlık arasında sallanmış bir aralık.

Sevdiği büyük şehirler: Pırağ, Moskova, Paris.

Nezval'ın İstanbul'u görmediğine yanarım. Görseydi severdi, eminim.

Onun için bir Fransız eleştirmecisi şöyle diyor: Nezval kalın boynunu kısıp kocaman başı, ağır gövdesiyle ve adalelerinin bütün gücüyle hayata, yaşamaya saldıran, çullanan bir boğaya benzer...

Şimdi şiirlerini düşünüyorum da daha iyi anlıyorum: Nezval hayatı dolu dizgin, doymamacasına sevdiği için büyük adalete, büyük hürriyete, büyük bahtiyarlığa, yani toplumculuğun gerçekleşeceğine, gerçekleşmesi gerektiğine inandı. Emeği, düşünmeği, sevdayı, hasreti, yemeği içmeği, münakaşa etmeği, denizi, dağı, yıldızları, geleneğin tecrübesini, yeninin, yeniyi araştırmanın, gerçekleştirmenin hırsını duymıyan bir insanın toplumcu-şair olabileceğine; ama Nezval gibi, Nezval çapında gerçek ve büyük; inanmıyorum...

Çekçeyi bilmem. Ama Rusçaya ve Fransızcaya çevrilmiş şiirlerini okuduğum zaman Nezval'ın, ondaki renk, şekil, hacim şehvetine hayran olurum. Şiirlerini kaç kere kendi ağzından Çekçe dinledim. Çek dili güzel dillerden biri. Ama bana öyle geliyor ki, bu dil Nezval'ın şiirinde Çek halk ve klasik müziğine yaklaşır, Nezval'ın şiirindeki ahenkte Çek Dağlılarının türküleriyle Smetana'nın besteleri birbirine karışıyor.

Bir gün bana dedi ki:

«Çek ve dünya şiirinin bütün kalıplarıyla, kaideleriyle, ölçüleriyle yazabilirim. Bütün bu kalıpları, ölçüleri denedim. Hepsinde ustalaşmağa çalıştım.»

Nezval Çek ve dünya şiirine Nezval'ce bir yeni ses getirebilmişse bunu bir kere katkısız toplumcu oluşuna, sonra da kendi milletinin ve başka milletlerin şiirini zanaat yönleriyle, emeğe, tecrübeye dayanan ustalıklarıyla çok iyi bilişine bağlıdır. Nezval kendinden öncekileri okuduğu, anladığı için değil yalnız, ama onların zanaat ustalıklarını onlar kadar kullanabildiği için, onlardan başka türlü, başka bir ustalıkla yazabilmiştir. (...)

Nezval Çek sürrealizminin kurucularından biridir. Fakat Çek realizmi de toplumculuğa karşı cephe alınca Nezval onu yumruk yumruğa dövüşerek darmadağın etmesini bilmiştir.

Bazı eleştirmeciler ve şairler Nezval'ın sanatını bir çok devreye ayırır. Bence onun sanatını iki devreye ayırmak doğru olur: toplumcu olmadan önceki kısa devre, toplumcu olduktan sonraki devre, ömrünün sonuna kadar süren, sadakatli ve her seferinde biraz daha ustalaşan hamlelerle gelişen ve şaşalamadan, sapıtmadan ilerliyen devir.

Bazı eleştirmeciler ve şairler Nezval'ın belirli bir zamanda yazdığı bazı şiirleri formalistlikle filân suçlandırır. Ben formalistlikle filân suçlandırılan bu şiirlerin çevrimlerini okudum. Onlarda büyük bir şairin bütün meslektaşları ve şiir meraklıları için çok dikkatle tetkik edilecek, ders alınacak laboratuvar denemelerinden başka bir şey görmedim. Bilginlere, matematikçilerden, doktorlardan atomculara kadar bilim dünyasının bütün yurttaşlarına ve sosyalist memleketlerde işçilere, köylülere de tanınan geleneği geliştirme, yeniyi araştırma hakkı tanıyor da sanatkârlara bu hak niçin tanınmıyor? Nasıl birincilerin araştırmaları bazan hemen yarın elle tutulur, gözle görülür bir faydayı sağlamıyor da, öbür günün imkânlarını hazırlıyorsa, aynı iş şairlerin araştırmalarında neden olmasın? Nezval'ın o kötülenen şiirlerindeki araştırmalardan hem kendisi toplumcu-şair olarak faydalanmış, hem de bana öyle geliyor ki, Çekoslovak şiirine bu araştırmaların, şiir sanatını geliştirme bakımından faydası dokunmuştur. Kendi payıma ben o şiirlerin çevrimlerini okuduğum halde çok zanaat yönünden bilmediğim hünerleri öğrendim. (...)

Dünyanın Mayakofski, Pablo Neruda, Aragon gibi büyük şairleri safında Nezval da var. Onun seçme şiirler

kitabı yeryüzünün büyük dillerinden birinde ilk defa çıkıyor. Çek şairinin Rusçaya çevrilmiş şiirleri bir Türk şairinin bu kısacık önsözü ve onun için yazdığı iki şiiriyle yayımlanıyor. [97]

Oklopkov

1

Oklopkov, «Bir Aşk Masalı»nı okuduğunda, «İkinci bir Romeo ile Juliet bu» demişti. Hani, hangi sahnede «Romeo-Juliet» var şimdi? [98]

2

Zavadski ve Oklopkov'un benim oyunlarımı sahnelemelerini çok isterdim. Sanırım her oyun yazarının düşlediği bir şeydir bu. Fakat düşümün gerçekleşmediği ortaya çıkıyor. Kabahat bende değil. Karşılaşıyoruz, anlaşıyoruz, bir şeyler oluyor ve iş çıkmıyor. Hiç değilse önümüzdeki yılın programında iki oyunumun bulunmasını isterdim. [99]

Malraux

1

Hele André Malraux'nun **İnsanlığın Hali** diye bir romanı vardır, mutlaka oku. [100]

2

Romanı, hikâyeyi boş bir gevezelik, ukalâlıkla sayfalar doldurmak sananlar müteredditlerdir. Bilhassa bu son harpten önceki kısır Fransız romanının tesiri altında kalanlardır. Halbuki yine bu harpten önce hiç de kısır olmayan bir Fransız romanı vardır ki —onun en iyi mümessillerinden biri André Malraux'dur (André Maurois değil) ve dilimize çevrilmiş **İnsanlığın Hali** diye bir de kitabı vardır ve okumanı tavsiye ederim— işte bu verimli romancılığı değil de, André Gide'lerin, Proust'ların filân hazım zamanları gevezeliğini okuyanlar ve onun tesiri altında kalanlar elbette ki sana o yanlış sözü söylerler. [101]

Steinbeck

1

Geçen sene Avrupa, daha önceleri Amerika'da büyük bir ilgiyle karşılanan ve hattâ filmi de çekilmiş olan **Gazap Üzümleri**'nin Türkçe tercümesini okuyorum, bitirmek üzereyim. Bir kere şunu söyliyeyim, her şeyden önce ibretle okunacak bir roman. Bu romandan ibret dersi alacak olanların arasında, meselâ sen, ben yokuz, lâkin, ibret alınağa muhtaç bir çok insan olsa gerek. Muhtevası için bunu söyledikten ve muharririn, Amerikan halkını yeni bir kıta keşfeder gibi keşfedip afallamış bir halde bulunduğunu da kaydettikten sonra, tuhaf ve benim için acıklı bir teknik hususiyetine geçeceğini. Roman muhavere esası üzerine kurulmuş. Bu bir yenilik sayılıyor. Halbuki sen **Sağırdere** romanında bunu hemen hemen Amerikalıyla aynı zamanda ve ondan habersiz yap-

mıştın. Bana acı veren şey, Kemal Tahir'in romana getirdiği ileri hamle değil dünya, henüz Türkiye okuyucuları tarafından bile meçhulken Amerikalınınkinin beynelmilel oluşu. Tuhaf bir kıskançlık diyeceksin. Kıskançlık değil, başka bir şey. (...) Sonra herif senaryo, daha doğrusu sinema operatörü tekniğini de bol bol kullanmış. Meseleyi umumîleştirmek, genel mütalâalar serdetmek için fasıllar arasına koyduğu parçalar eskiden yapılmış şeylerdir. Hülâsa kitabı, bütün kusurlarına rağmen beğendim, bilhassa faydalı buldum. [102]

Neruda

1

İki aşırılık var: Tvardovski sadece klasik şiiri, Neruda sadece serbest şiiri kabul ediyor. Ne biriyle, ne de ötekiyle aynı görüşte değilim. Evet, ben Blok gibi, Mayakovski gibi, Baudelaire gibi yazmak isterdim. Fakat Nekrasov gibi, Neruda gibi yazmak istemem. Yine de Neruda'yı büyük şair sayarım. [103]

Sartre

1

Durun bakalım şu şiirlerden bazılarını orda —şiirleri size yollarım— Sartr'ın dergisinde bastırmak mümkün olursa, yahut piyeslerden birini oynatmak. Ah bu körolası piyesler. Yahu, vallahi orda beğenilen piyesleri oku-

yorum, benimkilerden kötü. Her ne hal ise... Sartr'a da selâm... [104]

Şolohof

1

Şolohof mükemmeldir, oku. [105]

2

Uyandırılmış Toprak, roman ve sanat eseri olarak elbette ki Gogol, Tostoy, Balzak filân gibi büyüklerden sonra okunursa ve onlarla ölçülürse bir hayli acemi kalır. Hattâ ondan bir gömlek daha kuvvetli olan **Sakin Don Üzerinde** romanı bile öyledir. Fakat Şolohof'da bütün şartları gözönünde tutulursa yeni ve büyük sosyalist edebiyatına ilk defa getirdiği bir realizm cesareti var ki, bence onun bu edebiyatta şimdilik yaptığı en büyük başarı budur. Yoksa romancı kültürü bakımından Aleksi Tolstoy ve Erenburg'la da hâlâ öğünülemez. Ama dediğim gibi, bu mukayesede de bir hal vardır ki, lehinedir: Gerek Aleksi Tolstoy, gerekse Erenburg tabir caizse münevverlik tabakasından gelen büyük romancıların büyük Tolstoy'un, Dostoyefski'nin, Gogol'ün, Balzak'ın filân ilk göbekte inen mirasçılarıdır ve onların bütün nakise ve meziyetlerine tevarüs etmişlerdir. Halbuki Şolohof bu büyük münevver romancı neslinin mirasını elbette ki kullanmakla beraber, hattâ bazan bunu beceriksizce kullandığı halde, esas itibariyle yeni sosyalist şerâitindeki tabir caizse insanın, halkın ve hattâ sosyalist köylü ve ame-

lenin içinden çıkmadır. Bu bakımdan onun sosyalist Rus edebiyatındaki rolü bence çok mühimdir. [106]

Eck

1

Meyerhold bana sorular yöneltti, cevaplarıma kulak verdi. «Süpürge» tiyatrosu kurulduğundan beri sıkı bir dostlukla bağlandığım, çok yetenekli bir adam olan rejisörü N. Eck'i bize gönderdi. [107]

2

Nikolay Ek'le Moskova'da «Metla» tiyatro artelini kurduk. Galiba ilk ve son tiyatro arteli. Tam tarihi aklımda değil, ama afişi gözümün önünde. Bir kızıl diskin üstünde uzun saplı bir çalı süpürgesi. Süpürgemiz bir yandan günlük hayatta ve insanların kafasında ve yüreğindeki burjuva, küçük burjuva ve derebeylik kalıntılarının tümünü süpürecek; öte yandan bu kalıntıları bilerek, bilmeyerek koruduğunu iddia ettiğimiz tiyatrolardan Moskova'yı temizleyecek...

Bir şey daha aklımda kalmış: Artistlerimizi iki çeşit imtihandan geçirerek seçiyorduk. 1 — Aktörlük imtihanı, bunu Ek yapıyordu. 2 — Politikadan imtihan, bunu ben yapıyordum. Namzetlere «Pravda» gazetesinin o günlük başyazısını okutuyor, anladığını anlatmasını rica ediyordum. Sonra günün iç ve dış politika konuları etrafında sorguya çekiyordum. Tiyatromuz, politikayla sahnenin organik birliğini kurmak iddiasındaydı. [108]

Adamov

1

... benim piyesler oranın ünlü piyeslerinden kötü değil. Adamof'un şu meşhur piyesini okudum. Biz böylesini kafatası diye yıllarca önce yazmıştık. [109]

Vaptsarov

1

(...) mutluyum, biliyor musunuz, çok mutluyum. Büyük şiirin, sizin Nikola Yonkov Vaptsarov'un dünyaya verdiği şiirin bir şairiyle daha tanıştığım için mutluyum. Vaptsarov'u burada okudum. Büyük şair. Bahtiyar oldum doğrusu. [110]

2

Kardeşim benim! ([72])[111]

Tvardovski

1

Sen Topraksın, Ben Traktör şiirimde kadını toprakla, erkeği traktörle karşılaştırmama karşı çıkan Tvardovski ile uzun süre tartıştım. Tüm dünya şiirinde kadın-toprak koşutluğu vardır.[112]

Ionesco

1

Şu Romen piyes yazarının, bütün piyeslerini, daha doğrusu Fransızca ilk cildini, bu sefer Varşova'da okudum. Bir, herhangi bir piyesi ilgi çekici, ama sonra, kendini boyuna, hemen hemen aynı marifetlerle tekrar ediyor. Beni pek sarmadı. Her ne hal ise... [113]

EDEBİYAT VE SANAT TARİHİ (II)

TÜRK EDEBİYAT VE SANATI ÜSTÜNE

1

Anlatırlar bana neden dama düştüklerini. Ben onlara şiir okurum. Nasıl dikkatli dinlerler. Hele «Memleketimden İnsan Manzaraları»nı... İçlerinde ezbere bilenler var bazı parçalarını... İçlerinde öyle istidatlılar var ki... Romancılar, hikâyeciler, ressamlar çıkacak bu mapusaneden. Göreceksiniz. Türk kültürüne büyük hizmetlerde bulunacaklar... Adları Türkiye sınırlarını aşacak. Onlarla öğüneceğiz. Hem de yakında, göreceksiniz. [114]

2

Birbirinden iyi şairlerimiz, hikâyecilerimiz var. Bütün mesele bu unsurlara gereken sanat ve fikir hürriyetinin sağlanmasıdır. [115]

3

Çağdaş Türk şiiri, öteki Doğu ülkeleri şiirinden çok daha üstün. Türkiye gazeteleri geçiyor elime; genç şairlerin şiirleri yayınlanıyor bunlarda, kimi zaman gerçekten çok güzellerini okuyorum bu şiirlerin. İlerici şairler kimi zaman en gerici gazetelerde yayınlıyorlar şiirlerini; bu onlara, iktidarın gözüne çarpmadan buralarda ilerici düşüncelerini öne sürme olanağı veriyor, hem de çok ilginç bir biçimde. [116]

4

2. Bizde en ileri şiir örnekleri sualini anlayamadım. İleri ve geri lâfları bu çeşit sorulunca mücerret olur... Dil bakımından Oktay Rifat, aklıma ilk geleni söylüyorum, Tevfik Fikret'ten ileridir, gelgelelim Fikret, Oktay'dan ve birçok yeni şairlerimizden hâlâ çok, ama pek çok ileridir. Mamafi, meselâ A. Kadir, yahut Orhan Kemal, yahut Dinamo ve daha bazı genç şairlerimiz var ki hem dil, hem teknik, hem muhteva bakımından Fikret'ten de ileridirler. Rubai şairi Hayyam, bir bakıma, muhteva yönünden, Fazıl Hüsnü'den çok ileridir, hattâ galiba dil bakımından da (Acemcede).

3. Bugünkü Türk şiirini, gördüğüm örneklerine göre, teknik ve muhteva bakımından şöyle tasnif edebiliriz :

A. Derece derece en sağ kanattan en sol kanada kadar bütün ideolojileri temel olarak alan bir muhteva çeşitliliği. Bu bakımdan bugünkü edebiyatımız gerçekten de bilhassa şiir sahasında zengindir. [117]

5

Sanat alanında sınıf savaşı, sosyalist realizmin taraf-

tarları ve karşıtları arasında yürütülmektedir. Belki her zaman açıkça belirgin olmasa bile, bu, edebiyat dallarının mücadelesinin de temelidir.

Günümüz Türk Edebiyatından örneklere başvuracağım...

Bugün Kemal Tahir ve Samim Kocagöz'ün görüşlerini en iyi Türk yazarları paylaşmaktadırlar. Onlar, edebiyatın tüm ülke yaşamında aktif bir rol oynamasını savunuyorlar...

Bugün Türk Edebiyatında özellikle iki akım karşı karşıyadır. Bu akımların mücadelede olmalarının nedenlerinden biri de, ülkenin yeni geçmişi ve bugünkü sosyal-politik durumu yatmaktadır.

Bilindiği gibi Türkiye, Birinci Dünya Savaşından sonra ulusal kurtuluş hareketinin başlatıldığı ve zafere ulaştığı bir ülkedir. Bu zaferde Sovyetler Birliği'nin büyük bir rolü olmuştur.

Fakat aynı Türkiye, hakim güçlerin eliyle emperyalizmin Ortadoğu ve Yakındoğu'daki dayanağı haline getirilmiştir.. Yukarıda değindiğim edebiyat alanındaki mücadelenin bir nedeni de budur. Bir taraftan ulusal kurtuluş hareketinin ülkülerine sadık kalıp ve bunları daha da geliştirip derinleştirmeye çalışan halktan yana ilerici yazarlar ve diğer tarafta bugünkü Türkiye'de egemen olan sosyal ve politik düzeni savunan kişiler vardır...

Türk Edebiyatında iki karşıt akım arasındaki mücadele, sosyalist realizm sorununa ilişkin olarak daha da sert bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Edebiyatın politikayla uğraşmamasını isteyenler —tekrar ediyorum: bunlar azınlıktır— karşıtlarını toplumcu ve sosyalist realizmin taraftarları olarak nitelendiriyorlar...

İki akım arasındaki mücadeleyi, edebiyatta halktan yana olan, hümanizm, ilericilikten yana, emperyalizme

karşı, yani barıştan yana olan yazarlar kazanacaklardır. Hatta bunu, Türk edebiyatını yakından tanıyan yabancılar bile ileri sürmekteler...

Köy yaşantısı üzerine yazan Yaşar Kemal, Orhan Hançerlioğlu, Samim Kocagöz, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Suat Taşer ve diğer genç yazarlar, eserlerinde ezilen köylülerin atmosferini ve durumlarını yansıtıyorlar, onların protesto ve tepkilerinin en doğal duygularını dile getiriyorlar. Türk köylülüğünün küçük bir bölümünü teşkil eden tek tek köylülerin elde silah nasıl jandarma ve ağalara karşı başkaldırdıkları ve nasıl dağlara çıkarak, «asi şakiler» denilen «eşkiya» çetelerine katıldıklarını gösteriyorlar, ancak köylülüğün büyük bir kısmı ses çıkarmadan eziliyor, ağlıyor, düşünüp taşınıyor ve hayal ediyor, rica dilekçeleri yazıyor ve «Sözcülerine» gönderiyor (örneğin, Yaşar Kemal'in «Teneke» romanında olduğu gibi), ahirette daha iyi bir yaşam umuduyla kendini teselli ediyor, kısmet ve kaderdir diye yakınıyor.

Eserlerinde, yaşamın korkuttuğu insanların korkunç sefaleti, yoksulluğu ve perişanlığını sergiliyorlar, köyün yoksullaşması ve yıkımını, köylülerin ekmek ve iskân için arayışları ve köylülerin yavaş yavaş fabrika işçiliğine veya yoksul berduşlara dönüştüğünü anlatıyorlar.

Genç yazarlar eserlerinde, sosyal yaşamın en can alıcı sorunlarına cevap vermeye çalışıyorlar: Yaşamın bunca insan için acılarla dolu olmasının suçlusu kimdir ve bundan bir çıkış yolu aramak gerekmektedir; ilerici Türk edebiyatı yavaş yavaş kendine yol açmaktadır. Bugünkü şartlarda bu Edebiyat, belki de ilerici fikirlerin çıktığı biricik sübap, biricik kraterdir. Yılmadan gerçeği aramaktadır. İlerici Türk Edebiyatı, hem bir tribün ve hem de bir okuldur. Türk toplumundaki ilerici güçlere, doğru dünya görüşünü benimsemelerinde yardımcı olmakta ve demokratik fikirleri geniş kitlelere taşımaktadır. İnsanla-

ra, meselelerin temeline inmelerinde ve halkın acılarının sebeplerini tanımalarında yardımcı olmaktadır.

İlerici Türk yazarlarının ürünleri, halklarının toplumsal yaşamının derin bir analizine, objektif gerçekte gelişen süreçlerin ve olguların anlaşılmasına dayanmaktadır. [118]

6

Bir iki satırla da bugün Türk edebiyatındaki şekil meselelerine kısaca dokunacağım.

Dil : Türk edebiyatı dili, 20. nci yüzyıl başlarındanberi temizlenme, gelişme, halkçılaşma akışındadır. Bu akış son yıllarda büsbütün kuvvetlendi. Söz uydurmaları ve yerli şive kullanışlarındaki bazı aşırılıkları bir yana bırakırsak bugün bizde edebiyat dili konuşma diline çok yakındır. Ama bu yakınlık onun sanatkârcasına oluşunu yoketmemiştir. Tersine tarihinin hiçbir devrinde edebiyat dilimiz bukadar temiz, canlı, böylesine usta olmadı.

Teknik : Şiirde. Şiirimizde, klasik vezinlerimizden «Aruz» vezni paslanmaktadır. «Hece» vezni yaşıyor. «Serbest vezn»in çeşitli imkânları kullanılıyor. Kafiye bahsinde de, en kayıtlı kafiyelerle yazılmış şiirlerin yanında büsbütün kafiyesizler de var. Hattâ bugün bunlar çoğunlukta. Bugünkü Türk şairlerinden çoğu şiirin vezinli de vezinsiz de, kafiyeli de kafiyesiz de yazılabileceğine inanıyor.

Roman ve hikâyede bütün şekiller üsluplar, kuruluşlar kullanılmaktadır. Bugünkü türk edebiyatında şekil meselelerinde sekterlik, dogmatiklik moda değil.

Gelenek meselesi : Bugünkü türk yazarlarının çoğu milli sanat geleneğini, folklordan, halk edebiyatından, klasik edebiyattan gelme geleneği bir sıçrama tahtası sa-

yıyor. Taklit ve kopya etmiyor, geleneklerle münasebeti aktif, yaratıcı bir münasebettir. [119]

7

Türkiye'de hangi şairlere anıt, heykel dikilmesini isterdim?.. Yunus'a bir, Karacaoğlan'a iki, Fuzuli'ye üç, Nedim'e dört, Fikret'e beş, Akif'e altı, Namık Kemal'e yedi, Hamid'e sekiz, Şinasi'ye dokuz, Ziya Paşa'ya on, Yahya Kemal'e onbir, Orhan Veli'ye oniki, ha elbette Halit Ziya'ya da. Unuttuklarım olacak. Kusura bakmasınlar... Yalnız bir noktaya dikkat, yaşayanlara heykel dikilmesinden yana değilim. Yoksa elbette yaşayan bir iki romancımız —ha Sabahattin Ali'ye mutlaka— hikâyecimiz de heykelleriyle şehirlerimizi süslemeye lâyıktırlar elbette. [120]

19. YÜZYIL

Namık Kemal

1

Namık Kemal meselesine gelince : 1) Namık Kemal'in inkılâpçı mübeşşirliğinin mahiyet ve derecesinde gözönünde tutulacak şey, onun hakkında yazılmış gazete makalelerini okumak değil bizzat Namık Kemal'in, bilhassa iktisadî, siyasî, içtimaî makalelerini okumak, hayatını tetkik etmektir. 2) Diğer taraftan esas itibariyle her insanı konkre olarak yani: a — içinde yaşadığı devirle mütalâa edeceğiz. b — bu şu demektir: bilhassa kapitalizmin in-

kişafından sonra her fikir, politika, sanat, ilim vs. insanını bir yandan kendi memleketinin o devirdeki tarihî, sosyal, ekonomik vs. şartları içinde, mensup olduğu, hizmet ettiği sınıfın içinde mütalâa etmek gerektir. Diğer yandan ise dünyanın, hiç olmazsa Avrupa'nın o devirdeki tarihî sosyal, ekonomik, kültürel, inkılâpçı vs. durumu ve şartları içinde tetkik eyleyeceğiz. 3) Bundan başka o insanın ferdî fizyolojik kabiliyetini de göz önünde tutacağız. Namık Kemal için de bu böyledir. Namık Kemal hem o devirdeki Osmanlı İmparatorluğu, hem o tarihteki Avrupa, hem de şahsî fizyolojik kabiliyetiyle mütalâa edilmelidir. Bizde, kanaatımca, bu hususta düşülen yanlışlıklar, bu üçüzlü birliği gözönünde tutmamaktan geliyor. Namık Kemal tetkik edilirken sosyal muhit olarak yalnız o zamanki Osmanlı İmparatorluğunu bir «Robenson adası» farzetmek demek olur ki yanlıştır. Namık Kemal'in mübeşşirlik şuurunun tayininde yalnız Osmanlı İmparatorluğu sosyal varlığı değil, Avrupa, bilhassa Fransa ve İngiltere sosyal varlığının da rolü vardır. Namık Kemal, Viktor Hügo'yu, Jan Jak Ruso'yu, klâsik İngiliz iktisatçılarını bilen bir adamdı. Şimdi bu cepheden işi ele alırsak Namık Kemal'in inkılâpçı liberal burjuva mübeşşirliği ortaya çıkar. (...) Yani Namık Kemal'in mübeşşirliği dâhiyane değildir, ne de bunun başka bir tabiriyle bu mübeşşirliğinde öyle keskin bir inkılâpçılık vardır. Namık Kemal umumiyetle mübeşşirliğini yaptığı rejimin, sınıfın en sağ cenahının mübeşşirliğini yapabilmiştir. Onun Avrupa'daki halk ve amele kaynaşmalarından, bilhassa Fransa'daki kütle hareketlerinden nasıl ürktüğü, bu hareketleri nasıl tel'in ettiği ve ideal devlet şekli olarak üçüncü Napoleon-polis ceberrutluğunu göklere çıkardığı bizzat hazretin kitaplarından kendi eliyle yazılıdır. Kısaca Namık Kemal dâhi bir mübeşşir değildir demek: 1) O devirdeki Osmanlı İmparatorluğu, 2) O de-

virdeki Avrupa, 3) ve şahsî fizyolojik bünyesiyle alâkadar psikolojik şartlarıyla mütalâa edildiği takdirde öyle ahım şahım inkılâpçı bir mübeşşir değildir, demektir. Bununla beraber Namık Kemal'in, hangi sebeple olursa olsun bilhassa şehir ve kasabalar halkı arasındaki efsaneleşmiş, kahramanlaştırılmış şahsiyeti bir vâkıadır ki, bu vâkıanın muayyen pratik, taktik anlarda gözönünde tutulması lâzım gelir. Hülâsa olarak, bizim burjuvazi dâhi bir mübeşşir yetiştiremediyse kabahat bizde değil, kraldan ziyade kral taraftarlığına lüzum yok. Namık Kemal'in sahici değerini vermeli. Ve meselâ, bugün ona Irkçı-Turancı-Hitlerist- Çınaraltıcılar, Arnavut'tu, Hanedan-ı Âli Osman'a düşmandı, farmasondu filân diye hücum ederken Namık Kemal'i müsbet taraflarından tutmak lâzımdır. Nitekim dün onu şovenler Marks'ın filân üstünde bir demokrat bir inkılâpçı olarak ileri sürdükleri zaman bunun aksini yapmak icap ediyor. Diyalektik denilen gözünü sevdiğimin metodu. [121]

Şair Eşref

1

Şair Eşref müthiş adamdır. Ona realistlik vasfını vermekle çok doğru yapmışsın. Hele Namık Kemal'le karşılıklı konuşma halinde, Eşref'in realizmi —bu realizmde septiklik olduğu da kaydedilmeli, anarşistçesine bir septiklik— gün gibi ortaya çıkıyor. Ben anarşizmden hiçbir zaman bir şey anlamadım, septiklik ise aklımın ermediği nesnedir, buna rağmen, Eşref'te bu iki vasıf bulunduğu halde ondaki realizme hayranım. Zaten onu çok severdim, fakat sen onu bana bir kat daha sevdirdin. Şair

Eşref'in realizm tahtına oturtulmak şerefi bu doğru ve cesur keşif sana aittir.[122]

Abdülhak Hâmit

1

Abdülhak Hâmid Beyefendi Dahi-i Âzam değildir.

Âzam'ı bir tarafa bırakalım, dahi olmanın umumî vasıflarını bile haiz değildir.

Neden?

Zira:

Dahi sanatkârın umumî vasfı şudur:

Mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimaî inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek; yahut bu merhale son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını, hiç olmazsa bir seziş halinde düsturlaştırmak, bu ikinci kaziyyede de beynelmilel bir dereceye yükselebilmek. Zira her millet esas inkişafında aynı içtimaî merhaleleri geçtiğinden dolayı, bir milletin sanatkârı, mevcudu yahut geleceği ifade ederken beynelmilel bir mahiyet kesbedebilir ve ancak böyle bir beynelmileliyet onu dünya dahileri arasına sokabilir. Yarattığı tipler ve çizdiği karakterler, ifade ettiği his ve fikirler anahatlarında cihanşümul olabilir...

Gelelim Hâmid Beyefendiye:

Bu Osmanlı sanatkârı, Osmanlı cemiyetinin çok dikkate şayan bir inkişaf merhalesinde yaşamıştır. Bu merhale Osmanlı derebey saltanat devrinin can çekişme ve yeni bir içtimaî teşekkülün ilk doğum ağrıları merhalesidir. Ve bundan dolayı Hâmid Bey, teferruatta ayrı hu-

susiyetleri olsa bile Şekspir devri İngiltere'sinin Şekspir'i, Rasin, Korney devri Fransa'sının Rasin ve Korney'inin tesiri altında kalmıştır. Fakat bu tesir Hâmid Bey'in yaşadığı camianın medeni geriliği dolayısıyla mukallidliğe müncer olmuştur. O kadar ki, bugün Hâmid Bey'in bir piyesini Londra veya Paris'te oynasalar, seyirciler Şekspir, Korney, Rasin'in karikatürleştirildiğini, yahut da aktörlerin rollerini unutup tulûatçılığa kaçtıklarını zannederler. (...)

Eğer Hâmid Bey içinde vaktiyle yaşadığı içtimaî intikal devresinin Şark'a, Osmanlı İmparatorluğu'na mahsus hususiyetlerini beynelmilel bir derecede ifade edebilmiş olsaydı ve bunu o zamana kadar yapılanlardan daha muvaffak bir surette yapabilseydi, dâhiler galerisinde bu isimde bir Osmanlı sanatkârı da bulunabilirdi. Halbuki o bunu yapamadı. Hattâ çok kere muasırlarından Namık Kemal ve Ziya Paşa bu hususta daha muvaffak olmuşlardır.

Hâmid Bey, devri için yeni, kuvvetli bir Osmanlı şairidir, işte o kadar.[123]

2

Burjuva ama, büyük şair... Odada bir yabancı daha vardı. Abdülhak Hâmid, karısı Lüsyen Hanım, o yabancı ve ben dört kişi sofraya oturduk. Hâmid bir sanat bahsi açtı. Sanat tarihini, çeşitli edebiyat mekteplerini, şiirde ve edebiyatta, tiyatro ve sanatta meydana gelen değişiklikleri öyle bir anlattı ki, karşısında bilgisizliğimi duydum. Ne var ki, ben de ona, onun bilmediğini sandığım sosyalist realizm hakkında yeni gelişmeleri anlattım. Büyük bir ilgiyle dinledi ve sonra dedi ki:

— Putları kırmakta haklısınız. Biz de edebiyat hayatına katıldığımız zaman aynı şeyi yaptık. Divan ede-

biyatını yıktık, tanzimat edebiyatını getirdik. Türk edebiyatında hamleler yaptık. O vakit biz eskileri yıkmıştık. Şimdi de siz bizi yıkıyorsunuz. Hakkınız...

Hâmid'in bu geniş görüşüne bayıldım. Oysa ben sert tartışmalar yapacağımızı sanıyordum. [124]

3

Yazı yazan baylardan birisi, benim «83 yaşında delikanlı» ve «Öptüğüm el» adındaki iki yazımı ele alıp bundan yıllarca önce Abdülhak Hâmid'in çevresinde yapılan bir düşünce kavgasını anıyor. O kavgayı yapanlardan o günlerde hıncını alamamış gibi, yıllarca sonra beni basamak yaparak çatıyor, çıkışıyor...

Benim, yukarıda adı geçen iki yazımla bu yıllarca önce yapılmış düşünce çekişmesinin arasında nasıl bir bağ olabilir diye o eski günlerin gazetelerini, mecmualarını karıştırdım. Gördüm ki o geçmişe karışmış güzel, dinç kavgayla benim iki yazım arasında en küçük bir ilişik bile yoktur. O günlerde Hâmid'i baltalıyanlar, ne onun bir ozan olduğunu tanımamazlık etmişler, ne de bu adam kültürlü değil demişler. Onlar, Hâmid dâhi değildir, o bir put kılığına sokulmuştur, putlaşmış Hâmid'i yıkmak gerektir düşüncesini öne sürmüşler.

Ben, Akşam gazetesinde temiz türkçe denemeleri yapan Orhan Selim ([76]), bugün bunun tersini söylemiyorum ki... Eğer, bugün putlaşmaya karşı yine bir düşünce savaşı açılacak olsa; bir yandan gider, büyük ozan, büyük kültürlü adam, 83 yaşında sona eren bir akşamın eşiğinde güneşlerin kızıllığı vurmuş bir kaya parçası gibi dimdik durarak «MEÇHULE TAPMA. İNSANA TAP, DEDİM» diyen büyük delikanlı Hâmid'in elini öper; öteyandan, zorla putlaştırılmak istenen Hâmid'e karşı bütün gücümle balta sallardım!..

Şu yukarda yazdıklarım, Akşam gazetesinde inandığı bir işin, temiz türkçe denemelerini yapan Bay Orhan Selim'in bu iş için söylediği son sözdür..

Bu böylece biline!.. [125]

4

O zaman sekterdik... Biz meselâ «Putları kırıyoruz» kampanyasını neden açtık?.. Abdülhak Hâmid millî şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş... Proleter şairi değilmiş... Saltanat devrinde, proleteryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekliyebilirdik?!.. Adam büyük şair. Kendi ufuklarından çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hâmid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü. Mehmet Emin ise şair bile değildi. Mehmet Âkif'in mistik ideolojisini, gerçekçi eserlerimizle çürütmeli idik. Namık Kemal bir vatan şairi idi. Zamanında Abdülhamit diktatörlüğüne karşı savaştı. Bu yüzden menfalarda süründü. Biz bunların hepsine çattık. Bunları burjuva şairi, edibi diye kenara attık. Neydi benim o «Berkley» şiiri?!... Diyalektik materyalizm şiirle mi öğretilir?!... Proleter şairi, aşk şiiri yazamaz dedik. Tabiatı ve insanı unuttuk. [126]

Tevfik Fikret

1

Şimdi bunları yazarken bir şeyin farkına vardım. Büyükbabamdan çok Edebiyatı Cedide'nin, Fikret'in mesela etkisindeymişim. Neden? Bilmiyorum. Belki de hiç

şiir sevmiyen, ama Tevfik Fikret'i —o da bir çeşit Osmanlıca yazardı— iki kere yüksek sesle yanımda okuyan babamın yüzünden mi? Belki de.[127]

2

Fikret tam manasıyla inkılâpçı cezrî bir küçük burjuva münevveridir. Bu iddiamızın en bariz delillerini bizzat büyük şairin eserlerinden ve hayatından misaller ve vâkıalar alarak gösterebiliriz.

İnkılâpçı, cezrî bir küçük burjuva münevverinin, nümunelik, klâsik, manevî vasıfları nedir?

Bu vasıflar bilhassa şu suretle hülasa ve tesbit edilebilir:

1 — Cezrî bir küçük burjuva münevveri herşeyden evvel ferdiyetçidir.

2 — Neş'eden ye'se, ümitten ümitsizliğe, nikbinlikten bedbinliğe, tevazudan gurura, velhasıl mütezat hâleti ruhiyelere, küçücük bir sebeple süratle ve birdenbire geçer. Bir küçük burjuva münevverinde inanmakla, inanmamak birbirlerini mütemadiyen takib eden iki ruhî hâlettir.

3 — Bir küçük burjuva münevveri, giriştiği kavganın en keskin anında tabiri mahsusu ile «gâvura darılıp derhal oruç yiyebilir»...

4 — Küçük burjuva münevverinin, metodlu, bazan iğne ile kuyu kazar gibi, yavaş bir tempo ile ilerleyen herhangi bir mücadele hareketine tahammülü yoktur. O herşeyin bir anda tahakkukunu ister. Ve bir anda tahakkuk vâkıası olmazsa, ya kılıç balığı gibi küser, yahut da nefsini feda ederek işin içinden bu suretle sıyrılmak ister...

5 — Küçük burjuva münevverinde ekseriya ahlakî mefhumlar, mutlak mefhumlar halindedir ve eğer içine

girdiği hareket, bu mutlak addettiği mefhumlardan bazılarını hırpalıyarak ilerlemesini temin edecekse küçük burjuva münevver, vaktile içinde bulunduğu harekete karşı mücadeleye kadar varabilir...

İşte bir küçük burjuva münevverinin nümunelik manevî vasıfları esas itibariyle bunlardır. Ve ondaki bu hâleti ruhiye tezahürlerinin sebebi, cemiyetin temelini teşkil eden istihsal hayatında işgal ettiği mevkidir.

Şimdi büyük şair Tevfik Fikret'in eserlerinde ve hayatında mevzuu bahis hâletlerin delillerini arıyalım:

Tevfik Fikret inkılâpçı içtimaî hareketlerden anarşizmi methü sena etmiştir. Bir Lahza-i Teahhür isimli meşhur şiiri bunun en bariz misalidir. Halbuki herkesçe malum olduğu üzere Anarşizm bir ferdiyetçi, inkılâpçı küçük burjuva hareketidir.

Fikret kendi resminin altına yazdığı meşhur:

İnhina tavk-ı esaretten girandır boynuma
Kendi cevvim, kendi cflâkimde kendim tâirim

mısralarıyla ferdiyetçi bir küçük burjuva inkılâpçısının şuurunu ve hâleti ruhiyesini çok bariz bir surette meydana koymuştur.

Hayatındaki vâkılarda ise Fikret'in ferdiyetçiliğine dair herkesin malumu olan binlerce misal bulabiliriz.

Fikret bütün sanat ve şahsi hayatı müddetince, nikbîniden bedbîniye, inanmaktan inanmamağa ve giriştiği bir çok kavgayı, küçük ve ekseriya şahsına dokunan sebeplerle yarı yolda bırakıp çekilmiştir. Galatasaray Müdürlüğü esnasında çıkmış olan meşhur hâdise buna misaldir. «Rücu» isimli şiirinden sonra «95'de doğru» isimli yazısı, ondaki mütezat hâleti ruhiye tahavvüllerini çok aşikâr bir surette gösterir.

Benimsediği ahlâki mefhumları, ne kadar demirden, mutlak mefhumlar olarak telâkki ettiği ise gerek yazı-

larından, gerek hayatındaki vâkıalarda her zaman görülebilmesi çok kolay olan şeylerdir. Mamafi biz, Fikret'e bir küçük burjuva münevveri idi, demekle, onun memlekete yaptığı muazzam hizmetleri, sanatta ulaştığı başdöndürücü merhaleyi inkâr etmiyoruz. Büyük ve ana hattında, iyi manada insaniyetçi şair Tevfik Fikret'in, faaliyet gösterdiği devirde, içinde bulunduğu muhitte, başka türlü de olması mümkün değildi. Fikret yaşadığı devirde, bulunduğu muhitte, en iyi ve en ileri ne olmak mümkünse, onu olmuştur. [128]

3

Gelelim Fikret meselesine:

Fikret yarı müstemleke olan Osmanlı İmparatorluğu'nda, on dokuzuncu asrın ortalarından yirminci asrın ilk on yıllarına kadar yaşamıştır, bu yarı müstemleke şark memleketinde orta sınıftan gelmiştir ve bu devirde bütün dünyada artık kendini kuvvetle göstermeye başlayan sosyal adalet kavgalarına (bilhassa Fransa kanalıyla memleketine sızan) ve memleketinde de zayıf bir burjuva sınıfının yerli derebeyliğe karşı mücadeleye başladığına, muzaffer olunca da hürriyeti sırf kendine tahsis ettiğine şahit olmuştur. Fikret'i şimdi bu çerçeve içinde mütalâa eder ve buna ferden fizyolojik bünyesini de katarsan ana hattında Fikret'i anlamak için elinde anahtar vardır.

Fikret hayatının bir devrinde Allah-ü Ekber diye şiir yazmış, sonra: Göçüyorsun da arş ü ferşinle yok tabiatta bir inilti bile, diyen bir inkılâpçı, fakat metafizik materyalist olmuştur. Fikret hürriyet için yazılarında döğüşmüş, fakat hürriyeti eline geçiren burjuvazi bunu yalnız kendi genç ihtirasları için kullanınca: Yiyin efendiler yiyin, diye feryada başlamıştır. Fikret'in bu şiiri

yeryüzündeki bütün burjuva inkılâplarından sonra iktidara geçen sınıfların yüzüne hâlâ bir tokat gibi inebilecek kudrettedir. Fikret ütopik bir sosyalizme hasret çekmiş —başka türlü de o zaman olamazmış, memleketimizde henüz gerçek sosyalizmin bayrağını taşıyacak proleter sınıfı pek zayıfmış— ve bizzat Fikret sosyal menşei bakımından menşeinin, yani küçük burjuvazinin bütün zaaflarını ve kuvvetini tevarüs etmiştir. Nitekim, İttihatçılar iktidara geçtikten sonra, Fikret'in düşündüğü büyük hürriyet yerine, temsil ettikleri zümrelerin menfaatlerini koruyunca, Fikret bir yandan onlara saldırırken, bir yandan da dünyaya küsmüş, dağın tepesine çekilmiştir. Fikret mücerret ahlâka, mücerret iyiye ve kötüye inanmış, bunların zamanla, mekânla öz ve kalıp değiştiren konkre şeyler olduğunu anlayamamıştır. Dünyada ve kendi memleketinde her şeye rağmen insanların ileriye doğru atıldıklarını görmüş ve bundan dolayı insana inanmış, güvenmiş ve ana hattında hiçbir zaman ümitsizliğe kapılmamıştır. İçinde yaşadığı dünya ve öz memleketinin şartları onu mücadeleci yapmıştır. Hülâsa Fikret'te ikilik vardır. Fakat bu ikilik gitgide ilerinin lehine, gerinin, sallantıda, tereddütte olanın aleyhine bir birliğe doğru inkişaf etmiştir. Öz bakımından söylediklerimizi, yazısının tekniği, dili, şekli bakımından da söyliyebiliriz. Türk şiirine Avrupalı insanı ilk getiren odur, insanı veren en uygun şekillerin Türk şiirine girmesi onunla başlar. Son devirlerinde yazdığı, bilhassa çocuklar için yazdığı şiirlerde dil de gitgide temizlenir. Hâsılı Tevfik Fikret Türk edebiyatının on dokuzun sonu yirminci yüzyılın başındaki en büyük dağıdır. Fikret'i anlamadan, Fikret'i okumadan bugün şiir yazanlar varsa bunlara acırım. Her Türk yazıcısının Fikret'i tenkitçi bir gözle okuması ve ondan faydalanması, onu sayması gereklidir kanaatındayım. [129]

Mehmet Emin

1

Mehmet Emin Bey millî şair değildir.

Millî şair olmanın hiç bir vasfını haiz değildir. Evvelâ Türk şairi olarak gösterilen bu yazıcı Türkçe yazmaz. Şiirlerinin lisanı, ne Türkçedir, ne Osmanlıca; uydurma, hiç bir sınıf, tabaka ve ferdin konuşmadığı suni bir lisandır. (...)

Ama diyeceksiniz ki, Emin Bey terkipsiz, temiz Türkçe ile şiir yazmağa çalışan ilk şair olduğu ve bu hususta önünde hiç bir nümune bulunmadığı için, gayet tabii olarak acemiliklere düşmüştür... Sakın böyle bir fikri ortaya atmayın. Zira Mehmet Emin Beyden çok daha evvel bugünkü Türkçe'ye çok yakın bir tarzda şiir yazan şairler vardı... (...) Binaenaleyh, Mehmet Emin Beyin lisanı, bu lisana nazaran bir irticadır. Bugünün Türkçesi hamlesini Emin Beyden değil, Emin Beyin farkına varmadığı köylü, esnaf edebiyatından, yani bizde kullanılan tabiri ile, halk edebiyatından, halk şiirinden almıştır...

Millî şairler camiaların millet haline geldikleri zamanlarda ortaya çıkarlar. Türk milleti, —ki millet haline gelmesinin çok uzak bir tarihi yoktur— Mehmet Emin Beyin yazı yazdığı devirlerde, onun şahsında bir millî şaire malik olabilirdi. Fakat ne yapalım ki Emin Bey bu sıfatı alabilmek için hiç bir vasfa malik olamadı. Camiaların millet haline gelip millî şair yetiştirdikleri devir; derebeylikle mücadele ettikleri, yahut emperyalizme karşı kurtuluş kavgasını yaptıkları, veyahut da bu iki döğüşe birden giriştikleri devirdir. Millî şair, bir zaman için olsun, bütün milletin alâkadar olduğu, bu mücadeleyi gösteren şairdir. Rusların, Bulgarların, Hindli-

lerin, Almanların millî şairlerinde bu vasfı görürsünüz... Halbuki Mehmet Emin Beyde bu vasfın zerresi yoktur.

Sultan Hamid devrinde yaşıyan bu şairin, Tevfik Fikret'in Sis şiiri, Namık Kemal'in bir çok yazıları kadar olsun istibdada karşı haykıran ve dillere destan olan hangi yazısı vardır? Millî şair olduğu iddia edilen Emin Bey hangi yazısı ile Ziya Paşa kadar olsun emperyalizme dost olanlara hücum etmiş ve en nihayet hangi yazısı Kemalettin Kâmi'nin İzmir Kapılarında isimli küçük şiiri kadar son mücadelenin destanı olmuştur. Filhakika son istihlâs mücadelesinde «Aydın Kızları» gibi filân şiirler yazmıştır, fakat bu şiirlerin hangisi unutulmamıştır?..

Mensub olduğu milletin lisanında bir dönüm noktası teşkil etmeyen, o milletin büyük mücadelelerinin sesini duyurmayan bir şair nasıl millî şair olabilir...

Mehmet Emin Beyin şairliği bile bir galatı rüiyet iken, millî şairlik sıfatı cehlin galatından başka bir şey değildir. [130]

2

Bugünkü Türk şiirlerini ana ve esaslı çizgisiyle çok seviyorum zaten. Bunda belki bir anne şefkatinin payı da var. Lâkin her şeye rağmen büyük annenin Yahya Kemal ve büyük teyzenin Haşim olduğu da muhakkak. Bak tuhaf bir şey gibi gelecek ama, ben bugünlerde Mehmet Emin'i inkâr olunan tarafıyla, yani şair tarafıyla keşfettim. Şüphesiz ki Millî Türk şairi filân değil, lâkin iyi şair. Adamcağızın bu esaslı tarafını kulaktan dolma bir telkinle inkâr edip durmuşuz. [131]

Nazmi Ziya

1

Dün ressam Nazmi Ziya'nın atelyesine gittim.

Ressam atelyeleri çıplak kadın gövdelerini, boyaları seçilerek vazolara konulmuş çiçekleri değil, bütün genişliği, derinliği ve sınırsızlıklarıyla tabiat, yaşamının parçalarını duvarlarında, çerçevelerinde topladıkları vakit benim için bir sanat adamının çalışma odaları olurlar.

Nazmi Ziya'nın atelyesi bu benim anladığım soydandı.

Resimlerinin önünde içim açılarak durdum. Beni en çok saran deniz, kır ve güneş etüdleri oldu.

Mistik değilim. Mistisizmin hele bugünkü biçiminde, dejenerasans palavrası olduğunu söyleyenlerdenim. Nazmi Ziya da mistik değildir. Belki bunun için onun ışıklı, kımıldanan, yaşıyan, başı ve sonu olmayan, yaratılmamış tabiat anlayışını ve görüşünü boya ve çizgi dünyası içinde görünce bu kadar sevindim ve anladım.

Onun, tan yerlerinden tan yerlerine giden yelkencileriyle, bir akşam aydınlığı içinde yükselen cami resimleri arasında bir fark yoktu. Giden yelkenlilerinde nasıl tabiatın sınırsızlığının aşısı varsa; camilerinde de yalnız insan kafası ve kolunun yaratıcılığı vardı. Bir camiyle bir yelkenliyi hep o artist gözle görmesi onun verimlerini büyük kılan en önemli temellerden biriydi bence.. [132]

Yahya Kemal

1

Sonra üçüncü şiirimi 16 yaşımda galiba yazdım. Büyük bir Türk şairi, Türk şiirine o devir için yeni bir şiir dili ve anlayışı getiren Yahya Kemal anama sevdalıydı sanırsam. Evde şiirlerini okurdu anam. Bahriye mektebinde tarih öğretmenimdi şair. Kızkardeşimin kedisi üstüneydi yazdığı şey. Yahya Kemal'e gösterdim, kediyi de görmek istedi ve şiirimde anlattığım kediyi gördüğü kediye o kadar benzetmedi ki, bana: sen bu pis, uyuz kediyi böyle övmesini biliyorsun, şair olacaksın, dedi. [133]

2

Soluklu şairler, tıpkı uzun ömürlü ağaçlar gibi, uygun şartlar, uygun güneş ve toprak isterler. Düşün ki bizde, Yahya Kemal gibi cidden usta bir şair bile soluksuzdur. Ve dikkat edin, soluklu şairler, ekseriya, müjdecidirler. Şekspir, Göte, Puşkin, Fikret, Hügo, Dante, Mayakofski falan filân... [134]

3

Yahya Kemal bey ise, Türk şiirine temiz bir dil getirdi ama, bu konuşma dili değildi. Temiz, fakat apayrı bir «şiir» diliydi. Yahya Kemal'in dilde ve Türk şiirinin umumiyetle teknik bahislerindeki hizmetini inkâr etmiyorum, bu hizmet büyüktür, ben şahsen ve benden sonrakiler bundan bol bol faydalandık. Fakat, dedim ya, bu dil temiz, lüzumundan fazla temiz ve bundan dolayı da suni, cilâlı, ölü bir «şiir» diliydi ve «şiir dili» ne kadar mükemmel olabilirse o kadar mükemmeldi. Yahya Ke-

mal beyi öz bakımından ele alırsak, onu karakterize edecek bir cümle söylemek yeter: «Türk küçük burjuva münevverliğinin ümitsizliğe düştüğü yıllarda —geçen seferberlik yıllarının sonu ve mütareke yıları— yahut aynı münevverliğini irticaa dolu dizgin gittiği şimdiki yıllarda ve son dünya harbi yıllarında, yani iki büyük sıçramayla şöhretini yapmıştır. Bu iki sıçramanın arasında bir devir var, daha doğrusu iki merhaleli bir fasıla var: Millî Kurtuluş hareketinin devam ettiği yıllar, Anadolu'nun emperyalizme karşı ayaklandığı yıllar ve sonra Cumhuriyet, yahut Atatürk inkılâpları devresinin yılları. Yahya Kemal bey bu iki merhaleli fasılada unutulmuştur. Kafasını kocaman göbeğinin üstüne eğip susmuştur.[135]

4

Bizim Yahya Kemal teknik bakımından, Türk diline yaptığı hizmet bakımından filân hakikaten usta şairdir. Fakat her zaman ihtiyardı. Hiçbir zaman genç olamadı.[136]

5

Yahya Kemal'in ölüm derecesinde hasta oluşuna üzüldüm. Ondan şahsen —mısra düzmek hünerinin teknik bahislerinde— çok faydalanmış bir insanım... Fakat ne yalan söyliyeyim, Yahya Kemal beyden belki çok önce de olsa hapisanede ölmeği rakıdan ölmeğe tercih ediyorum.[137]

6

Gece radyoda dinledim. Yahya Kemal ölmüş. Büyük şair. Hocalarımdandı da. Hem de çok şey öğrendiğim ho-

calarımdan... Yahya Kemal, gençliğimdi biraz da. Büyük şair, usta...[138]

7

... yine bu sefer muhteva bakımından Yahya Kemal'in şiirine dönelim. Ne kadar beylik, ne kadar standart, ne kadar sathi bir muhteva. İspanya deyince, Endülüs, raks; raks değince de şal, zil, gül ve bunların üstünde durmak, bunları geliştirip şiiri kurmak. Alfons hazretlerinin nezdindeki sefir-şair Yahya Kemal'in bir «şevk» akşamında, Endülüs şehrinin bahçeli bir barında, yahut bir konakta filân rakseden İspanyol dilberinin raksını yazmasını anlıyorum. Ben de kendi payıma İspanyol dansına bayılırım ve böyle bir muhtevayı ele almak, elbette ki mümkündür. Fakat İspanyol raksı der demez, şaldan, zilden ve gülden başka anlatacak bir şeyi olmaması, bir şair için hazin bir şey. Zilsiz, şalsız, gülsüz İspanyol rakkasesi olmaz. Evet, ama nefes almadan da insan yaşayamaz, binaenaleyh, yaşamaktan bahsederken, nefes almak fiilini mi önplana getireceğiz? Bence burda üstadın kusuru, İspanyol raksını iyice duyamamasında, hazmedememesinde, yani muhtevasını iyice düşünüp taşınmadan önce, şöyle bir yarım yamalak, beylik İspanyol raksı elemanlarını ele alıp ve şekil bahsindeki kuvvetine güvenerek sırf bu teknik unsurla şiiri yazmaya kalkışmasında.[139]

8

Yahya Kemal'i beni lütfen iyi anla, şair olarak değil USTA olarak, Türk şiirinin tekniğine büyük hizmetler etmiş bir insan olarak, kendi tarzında ve zihniyetinde kültürlü ve çok zevkli bir hoca olarak pek sever ve pek be-

ğenirim. Ve bu taraflarını inkâr etmem ve edenlere karşı kavgaya hazırım. Fakat, sanatkârlığını atarsam şairliği, anlatabiliyor muyum, iki gözüm, ŞAİRLİĞİ mühim değildir. Politikada ve cemiyette tesiri ise, benim telakkime göre geri ve mürtecidir... [140]

Ahmet Haşim

1

Bana bir gün Ahmet Haşim, «Kendi kendini tekrarlamaktan sakın ve kork» demişti. Haşim'de bu korkuyu anlıyorum. O hakikaten kendi kendini tekrarladığı için değil, tekrarladığı şey, yani kendisi, yani şiirinin ana hattı çok basit, tekrarlanınağa değmeyecek ve tekrarlandığı zaman yaldızını kaybediveren bir nesne olduğundan böyle bir korkuya düşebilir ve bana bu halden sakınmamı söyliyebilirdi. Fakat ben şahsen bizim için —diyalektik materyalist realist muharir olmak isteyenler için— böyle bir korkunun varit olamayacağını sanıyorum. Söylemek istediğimiz şey ve iddiamız öyle çok taraflı, öyle derin ve mürekkep ki, biz «kendimizi» tekrar etmekten değil, bilâkis edememekten korkmalıyız. Çünkü ancak bu tekrarla, pratikte, o tükenmez kaynağın işlenmesi kabil olur. [141]

Halide Edip

1

Halide Edip'in eserlerini hem kronolojik, hem de ideolojik sırayla üçe ayırmak mümkün.

1 — **Harap Mabetler** devri.

2 — En kuvvetli verimini **Mevud Hüküm** romanında veren devre (**Ateşten Gömlek** de geçit olarak dahil.)

3 — **Sinekli Bakkal** ve son romanları.

Birinci devrede hakim muhteva, mazi hasreti, lirik ve mistik felsefî idealismdir.

İkinci devrede de hakim unsur cinsiyet kavgasıdır. Kadın erkek cinsleri birbirine düşman iki kutuptur.

Üçüncü devre de kendi bakımından sosyal meseleler ön plâna gelir.

Fakat birinci devrede ikinci devrenin ruşeymleri mevcut olduğu gibi, ikinci devrede de üçüncünün belki muhteva bakımından aynı, fakat sosyal meselelerle alâka bakımından var olan ruşeymlerini görürüz. Yani birinci devrede kadın erkek cinslerinin kavgasını (?!) tohum halinde görürüz.

İkinci devrede bu tohum hakim unsurdur. Fakat aynı zamanda turancı Halide Edip'te, milliyetçi ve maziseever Halide Edip de vardır. Üçüncü devrede kadın erkek cinsiyet kavgası arka plâna geçmiş, onun yerine turancı, şoven, milliyetçi değil, fakat maziseverliği baki, islâhatçı, demokrat, Gandi'ci Halide Edip sosyal meseleyi bu bakımdan birinci plâna almıştır... Ha şunu da söyliyeyim, hattâ ikinci devrenin en bariz eseri olan **Mevud Hüküm'** de dahi bütün kadın erkek cinsi düşmanlığının arasında islâhatçı, halkçı bir doktora ve fikirlere rastlarız. Yani hülâsa edecek olursak, Halide Edip'te cinsiyet düşmanlığı ikinci devrede azamî inkişafını bulduktan sonra bugün moloz, bekaya, «terressübat» olarak görülür, romanın bir sosyal tezi olması, sosyal bir dâvayı gütmesi ise bugün birinci plânda hakim unsur halindedir ki, bu unsur ilk devreden itibaren bazı değişikliklere uğrıyarak mütemadiyen inkişaf etmiştir.

Halide Hanımdaki bu değişmelerin sosyal, psikolojik,

hattâ fizyolojik amilleri, tayin edici sebepleri üzerinde durmayacağım. Çünkü bunları sen kolayca tesbit edebilirsin. Konkre muhtevası ve inkişafıyla, sosyal damgasıyla, teknik romancılığına gelince romancı Halide Edip'in eski yazdığı lisandan, kullandığı dilden belki değil, fakat bu hususiaki yeni verimlerinden Nudiye Hanım filân gibi belki tam realist ve sosyalman doğru muhtevalı romanlar yazmak hüsnüniyetini beslediği söylenen amatörler değil, bizim gibi profesyoneller de bir hayli istifade edebiliriz kanaatindeyim. Hele formalizm cihetinden değil, fakat sırf roman kuruluşu tekniği cihetinden Halide Edip'in bütün romanlarını büyük bir ciddiyetle tetkik etmek ve bu bakımdan bir çok şey öğrenmek, faydalanmak kabildir kanaatindeyim. Malûm ya hasta ıstırap çeker, ağrıyı, sızıyı duyar, fakat hastalığını tedavi edemez. Hastalığı doktorlar tedavi ederler. Hasta doktor olursa hastalığının sebebini anlayabilir. İlâcını verir. Yani tıp ilmi için hasta olmak kâfi değildir. Tıp ilmini, hastalıkların sebeplerini tetkik eden ve bu sebepleri ortadan kaldırarak tedaviye çalışan bilgiyi öğrenmek lâzımdır. Romancılık da böyledir. [142]

Naşid

1

Dün gece Naşid ve arkadaşları bizim mahalledeydiler.

Bizim mahallenin bir tarafı başları göklere değer apartımanlardır, öbür tarafında teneke ve tahta ve kaldırım taşlarından yapılmış tek katlı kulübeler, evler vardır.

Naşid'in müşterisi bu kulübelerden ve evlerden gelmişlerdir.

Dört direk çakılmış, iki yorgan çarşafı gerilmiş aralarına, beş iskemle, bir masa. Sahne bu. Sonra, seyirciler otursunlar diye, iki başları kahve sandalyelerine dayattırılmış kalaslar. Bu da tiyatro salonu.

İşte Naşid bu sahneden, bu salonda oturup kendini dinleyenlere üç perdelik bir vodvil oynadı.

Halk, ama sahici halk, iki saat oturup dinlenmeksizin güldü. Sahici halkın gülüşüne pek az rastlanır. Sahici halkı güldürmek çok zor işdir. Ve sahici halk güldüğü vakit onun kahkahası gibi kuvvetli, ümit verici, yaratıcı şey az vardır.

Naşid sahici halkı, dekorsuz, ışık oyunları tertibatı olmayan bir sahnede ve kendi tâbiriyle kalorifersiz bir «tiyatro salonunda» güldürmesini bilen en büyük sanatkârımızdır.

Halkın sevgisi ne güzel şey. Halk çok güç sever. Sevgisine en ufak bir ihanet yapılırsa hemen ya unutur, ya düşman kesilir.

Naşid yıllardır bu sevgiyi bir bayrak gibi taşıyor. Cehennem gibi iş günlerinin yorgunluğunu, hiç olmazsa ayda bir defa Naşid'i seyrederek, bir kahkaha aydınlığı içinde iki saat unutabilen halk Naşid'i yıllardır seviyor. Naşid bütün bir kış halkı güldürdükten sonra, bütün bir yaz semt semt, mahalle mahalle dolaşarak; dekora, ışığa, konfora, makyaja değil; kendine, arkadaşlarına ve sahici halka karşı duyduğu sevgiye dayanarak yine aynı işe devam ediyor.

Ben halkın çocuğu, halkın artisti Naşid'i sayıyorum. Kafası, benim kanaatime göre, birçok şeylerde geri olabilir, anlaması lâzım gelen birçok şeyleri anlamıyabilir. fakat omuzlarına aldığı vazifeyi; en güç gülen halkı gül-

dürmek işini âdeta mukaddes bir iş gibi yapması onu büyük ve sayılmağa değer bir insan haline getiriyor.[143]

Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir)

1

Şakir büyük şairdir. Hiç birimiz onun ayarında klâsik mânasıyla, lirik anlayışla şair olamadık. Fakat oğlanda bu şairlik öyle azıtır ki, bazan ŞÂİRANE olur.[144]

2

Halikarnas Balıkçısı'nın bir deniz romanı çıkmış, Aganta, Burina, Burinata. Sizde varsa bana yollayın.[145]

Reşat Nuri

1

3. Reşat Nuri'nin sana bir romanını tavsiye edeyim, onu oku: **Yeşil Gece.**[146]

Refik Halit

1

Refik Halid'in bu isimde bir hikâyeler kitabı vardır. Son zamanlara kadar Türk edebiyatının en mükemmel köy ve Anadolu hikâyeleri örnekleri bu kitapta toplanmıştır sanılırdı. Halbuki Sabahaddin Ali'nin Değirmen ve bilhassa Kağnı adındaki kitapları çıktıktan sonra Refik

Halid'in «Memleket Hikâyeleri» hakikî mahiyetlerini daha açık olarak ortaya koydu. Refik Halid, güzel, renkli, kokulu, elle tutulur, gözle görülür bir türkçeyle bize bir devir içindeki Anadolu kasabalarının memur tiplerini vermiştir. Yoksa Anadolu köylüsünü ve kasabalısını değil. [147]

2

Refik Halit'in **Sürgün** «romanını» okudum. **Evvelâ** roman değil, büyük hikâye.. Saniyen kötü bir eser... **En** iptidaî hikâye yazmak muktesabatından mahrum. Hâlâ Fransız romancıları gibi yazıyor. Hem de kötü Fransız romancıları gibi. Zola gibi, Mopasan gibi filân değil, ne haddine. Pol Burje tekniğini geçen harp **sonrası** aşağılık Fransız romancılığı ile karıştırmış, lisan berbat. Yer yer yüzleri boyalı tasvirler, teşbihler.. Muhit ile vaka ve şahıslar arasında çok defa organik rabıta yok. İnsanlar ölü, uydurma. Velhasıl fazla söze hacet bırakmıyacak kadar kötü.

Sürgün «romanını!!» okuduktan sonra gözümde ve gönlümde bir kat daha sevgili bir yazıcı oldun. Aman Kemal gayret. Senin **Sağırdere**'nin bir pasajına bütün **Sürgün**'ü değişmem.. Sabahattin Ali, hattâ Said Faik mi ne, o oğlan bile, Refik Halit'ten çok iyi hikâyeci ve romancıdırlar. [148]

Osman Cemal

1

Osman Cemal halk muharriridir. Yani bir muharrire verilebilecek en güzel, en temiz, en değerli sıfatlardan bi-

rini halk ona vermiştir. Halk ona «halk muharriri» demiştir.

Halk sözü geniş bir insan kalabalığını ifade eder. Halk sözü kendi damı altına fıkara ve orta köylülüğü, esnafı, zanatkârı, işçiyi ve münevverliğin bir tabakasını toplar.

«Osman Cemal bu kalabalıktan asıl hangisinin muharriridir diye?» sorulursa verilecek cevap şudur:

— Osman Cemal bilhassa esnaf, zanaatkâr zümrelerinin yazıcısıdır. Fakat aynı zamanda şehir «lumpenleri»nin fotoğrafçısı da olabilmiştir.

Yazıcı, romancı, hikâyeci, mizahçı geçinen birçok «üstadların» Osman Cemal'den öğrenecekleri birçok şeyler vardır. Eğer onlar eserlerinin niçin okunmadığını merak ediyorlarsa «okutabilme»nin sırrını Cemal'den sorsunlar.

Cemal sanat bakımından ifadesi olduğu muhiti çok iyi bilir. O muhitin içinde yaşar, o muhitin neşesi, kederi Cemal'in uzviyetiyle öyle kaynaşmıştır ki, bütün ideolojik kararsızlığı bizzat bu esnaf ve zanaatkâr muhitinin ideolojik kararsızlığının ifadesidir.

Zaten Cemal'in bir büyük kusuru varsa o da bu kararsızlığı bir ayna gibi aksettirmesi, buna bir istikâmet vermek istememesidir. Sanatkâr «ruhların mühendisi» olmalıdır. Osman Cemal bu işi de yaptığı gün Türk halk edebiyatı onun şahsında bir dev adımı atacak. Çünkü Karagümrüğe, Kasımpaşaya, Sarıgüzele, Aksaraya, Etyemeze, Topkapıya, bütün bu halk mahallelerine girip, oradaki evlerin kapılarını çalabilen Osman Cemal'in kalemi icabeden ideolojiyi kazandığı gün büyük bir kuvvettir. [149]

Muhsin Ertuğrul

1

Türkiye'de tiyatro sanatının yegâne «rejisörü» ve Türkiye'nin en büyük aktörü Ertuğrul Muhsin ile konuştum. Ertuğrul Muhsin Türkiye'de aktörlüğün, ayyaşlık, cahillik ve külhanbeylik ile olan gayet sıkı rabıtasını kökünden kıran birkaç sahne sanatkârının en başında bulunmaktadır. Ertuğrul Muhsin sanatın ilim ile olan alâkasını anlamış ve Apostol'un meyhanesinde rakı içmekten ise her türlü sıkıntılara göğüs gerip dünyanın dört tarafında sanatını tekâmül ettirmek, biraz daha fazla öğrenmek, okumak için çalışmış, çabalamıştır. Bugün Muhsin Türkiyede tiyatro sanatının yegâne hakikî üstadıdır. Diğer aktörleriniz, beyinlerine bir at sineği gibi yapışan «küçükburjuva» gururunu ve ferdiyetçiliği bırakmalı ve üstatlarından hakikî tiyatro sanatının ilmini öğrenmeğe koşmalıdırlar.

Ertuğrul Muhsin'in Tiyatro Sanatı Hakkındaki Vecizeleri

Ertuğrul Muhsin'le yaptığı mülâkatı her mülâkat gibi yazmaktan ise onun fikirlerini birer düstur şeklinde çizmeyi ve bu suretle Türkiye'de tiyatro sanatının hayranlarına ve heveskârlarına iyice ezberlemeleri lâzım gelen birkaç vecize vermeyi daha münasip gördüm:

1 — Hakikî sanatı herkes anlar.

2 — Herkesin anlıyabileceği sanatı en basit ve en sade vasıtalarla vücuda getirmek lâzımdır.

3 — Teknik sanatkâra değil, sanatkâr tekniğe hakim olmalıdır.

4 — Kabil olduğu kadar çerçevesiz ve hudutsuz bir sanat istiyorum.

5 — Sahnede rejisörün plânı hâkîm olmalıdır. Aynı aktör aynı rolü muhtelif rejisörlerin idaresi altında ayrı ayrı oynar.

6 — Tiyatrodan adî ve basit natüralizmi istemek çok gülünç ve çok cahilâne bir arzudur.

7 — Tiyatro ile geniş halk kitleleri arasında gayet sıkı bir râbıta vardır.

8 — Türkiye'de sanatın ilerliyememesi geniş halk kitleleri ile sıkı bir râbıtaya girişememesinden dolayıdır.

9 — Sanat geniş halk kitlelerini kavradıkça daha ziyade tekâmül eder ve buna en iyi misâl: 1917 İnkılâbından sonra Rusya'da sanatın dev adımlarile ilerlemesidir.[130]

2

Kapımı açıldı, büyük Türk rejisörü Ertuğrul Muhsin girdi içeri. Modern Türk tiyatrosunun belli başlı kurucularından biri olan, Türk tiyatrosunda modern tiyatro disiplinini, hele rus-sovyet tiyatrosununkini, gerçekleştiren Muhsin, Stanislavski'nin ve Meyerhold'un hayranlarındandı. Sovyetler Birliği'ne bir kaç kere gelip gitmişti. Dostumdu. Hazır piyesin var mı? dedi. Var dedim. Oysa yoktu. Bir haftaya kadar verirsen sahneye koyabilirim, dedi. Olur, dedim. O günkü terör havası içinde benim bir piyesimi, İstanbul'un biricik gerçek tiyatrosunda oynamak isteyişine şaşmadım. Dostumdu. Ben dostluğa inanırım. Muhsin gittikten sonra bir hafta içinde ne yazabilirim diye düşündüm. Aklıma polisin eline geçip yitirilmiş kafatası piyesimin konusu geldi. Yalnız maddi değil, manevi değerleri de mal yapıp pazara çıkaran kapitalizm...

Kafatası, Türkiye'de, Meyerhold okulunun kimi prensipleriyle sahneye konmuş ilk piyestir sanıyorum. Dediğim gibi, bu okulun bütün prensipleriyle değil, kimi prensipleriyle. ... İstanbul'da Ertuğrul Muhsin iki piyesimi daha sahneye koydu 930 yıllarında: «Bir Ölü Evi»yle «Unutulan Adam»ı. [151]

3

Türk tiyatrosunun kurucularından ve gayretli teşvikçilerinden Muhsin Ertuğrul, sanatçılar tiyatrosunda edindiği tecrübeleri Meyerhold'unkiyle başarılı bir şekilde birleştirmesini bilen bir kişi idi: Kendisi birçok kere Sovyetler Birliği'ni ziyaret etmişti. Meyerhold ve Stanislavski'yi şahsen tanıyordu; onların anlatım şekillerinin —her ne kadar birbirlerinden oldukça ayrılsalar da— sentezi Türk tiyatrosunun kurucusunun yapıtında gerçekleşiyordu. [152]

Nurullah Ataç

1

Nurullah Ataç'ın «Ölen edebiyat» isimli yazısını okumuşsunuzdur. Basitten mürekkebe, aşağıdan yukarıya doğru bir çok düşünce yollarından geçen münekkid, şiir ve sanat hakkındaki son kanaatını şu aşağıdaki satırlarla düsturlaştırıyor:

«Şiirin, gayesi.. Kâinatın sırlarını sezip sezdirmektir. Şiir, sanat, âlemin ve hayatın tefsiridir ve sanatkâr insanları bu tefsir etrafında toplanıp işlerinde, insan oğ-

lunun yer yüzündeki vazifesinde ondan ateş alınağa davet eden adamdır.»

Nurullah'ın fikri açık. Ona göre şiirin bir gayesi vardır. Bu gayeye kâinatı, hayatı ve ben ilâve edeyim, bundan dolayı da cemiyeti izah etmektir. (O, tefsir kelimesini kullanmış, ben izah sözünü daha yerinde buldum. Kusuruma bakmasın.) Fakat sanatkârın vazifesi kâinatı, hayatı ve cemiyeti izahla kalmamalıdır. Nurullah Ataç sanatkârın basit olmasını kabul etmiyor. Sanatkâr bu izah etrafında insanları «kendisinden» ateş almağa davet ediyor. Yani sanatkâr aynı zamanda bizzat kavganın içindeki bir kavga adamı, bir kavga şefidir.

Nurullah Ataç'ın bu satırlarını okuduğum vakit, ne yalan söyleyim, memnun bir nefes aldım. Türk edebiyatında bu sözleri söyliyebilen bir münekkidin varlığı bence büyük bir kazançtır.

Belki Nurullah'ın bütün bir felsefî, ekonomik ve sosyal görüşü sanat ve sanatkâr hakkında söylediği şu sözlerle tam birlik içinde değildir.

«Nurullah boyuna değişen adamdır, yarın bu kanaattan da vazgeçebilir» diyenler çıkar belki.

Fakat ne olursa olsun bugün sanatı ve sanatkârı böyle anlıyan adam, böyle anlıyan bir münekkit, bugün için, benim kanaatıma göre, hakikî münekkidlik vazifesini yapabilecek bir basamaktadır.

*
**

Şimdi ondan beklediğimiz, git gide ulaşacağı bir vahdet içinde, edebiyatı ve edebî değerleri bu görüşle yeniden gözden geçirmesidir.

Bu bakımdan çıkaracağı bir eser bizde ilk tenkit verimlerinden biri olacaktır. [153]

2

Bazan muayyen bir sosyal muhitin adamı olan muayyen bir münekkit bana ağız dolusu çatıyor, benimle alay ediyor, bana kızıyor. İdeolojime düşman olan bu münekkidin beni çok iyi anladığına eminim... Sonra bazan yine ayni muhite mensup başka bir münekkit beni methediyor. O zaman da bu münekkidin beni anlamadığını görüyorum. Bence yazılarımı en iyi anlıyan münekkit Nurullah Ataç'tır. Belki her zaman beni benim okuyucularımın anladığı gibi anlamıyor. Fakat bir çok tenkitlerinden şahsen istifade ettiğim için Nurullah Ataç'ın beni çok defa iyi anladığını sanıyorum. Hani o âdeta benim «resmî» münekkidim gibi bir şey... [154]

Peyami Safa

1

Ben Peyami'nin bu son romanını üç defa okudum. Otuz defa daha okuyabilirim ve okuyacağım. Her okuyuşta, satırlar evvelce görmediğim, sezmediğim, anlamadığım taraflarını bana gösterdiler. En basitin en mürekkep olduğunu bu kitap bir kere daha ebediyyen isbat etti.

Peyami'nin bu kitabı tam, mükemmel ve ciddi mânâsile yenidir.

Peyami'nin romanı realisttir, fakat eski mânâda fotoğraf realizmi değil; şeniyetlerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir kompozisyon vücuda getiren diyalektik bir realizm.

9'uncu Hariciye Koğuşu'na hayranım ve susuyorum işte... [155]

2

Peyami, sosyal bakımdan şayanı dikkat ve arsıulusal bir tiptir. Çünkü onun sürülerle benzerine, sade Türkiye'de değil, bir çok büyük Avrupa şehirlerinde de rastlanır. Ve onlar, yâni Peyami ve benzerleri, sosyal temelleri çürümüş bir cins küçük burjuva münevverliğinin marka malı olmuş öyle nümuneleridir ki, ideoloji bakımından karanlık bir çıkmaz içinde çırpınır dururlar...

Peyami'nin Babıâli Caddesi'ne düştüğü andan bugüne kadar geçen fikrî hayatını tetkik edersek şunu görürüz: O boyuna sağ ve sol arasında bocalamıştır. Bir kapıya kapılandığı, cebi para gördüğü müddetçe sağa gitmiştir. Her kapılandığı kapıdan koğuluşunda, her maddî sıkıntıya düşüşünde sollaşmıştır. Fakat sağa gittiği zamanlar, sola karşı provokasyonlar tertip eden üstad, en sollaştığı vakitlerde bile sağı kollıyacak kadar kurnazlık göstermiştir. [156]

3

Yazar Peyami Safa ilerici edebiyata saldırıyor ve en iyi Türk yazarlarını «zehirli yılanlar» ve «bilinen caniler» olarak adlandırıyor. O, «arka kenarı kırmızıyla belirlenmiş, solcu kitap yayınlarının hâlâ sona ermemiş olması»na özellikle hiddetleniyor. [157]

Suat Derviş

1

Suat Derviş'in hikâyesine gelince, bir teşebbüs olarak —okuduğum yere kadar, maalesef sonunu okuyamı-

yacağım— fena değildi, aferim kıza. Çalışırsa ve işi ciddiye alır ve diyalektik, materyalist «realismi» tatbik edecek kadar cesaret gösterirse, siyasî cesaret değil, namuslu sanatkâr cesareti, yani insanları oldukları ve olmak üzere bulundukları gibi vermeğe ve en sevdiği kahramanını dahi büyük nedametlere düşmeyen kepazelikleriyle ve çok basit, fakat harikulâde iyilikleriyle verebilirse istikbal onundur. Fakat sana bütün samimiyetimle söyliyeyim ki, amele muhitini vermekte rekor bence hâlâ yazıları henüz intişar etmeyen Raşit Kemalî'nindir. Mamafi yine söylüyorum, Suat'ı takdir ediyorum.[153]

İlhami Bekir

1

Kendi vadisinde kuvvet ve teknik itibariyle Necip Fazıl Beyin yazıları kadar kuvvetli. Hatta bazan daha muvaffaktır. Binaenaleyh eğer şair bu merhalede kalmayıp, tamamiyle yeni bir inkişaf sahasına girmişse, bu eski vadisinde dikiş tutturamadığı için değildir. Bunun sebebini şairin değişen içtimaî, edebî muhitinde büyüyen, derinleşen ve genişleyen şuurunda aramak lâzımdır. Müteredddi Bodlercilik ve ona müvazi olan sembolizm, dev adımlarıyla değişen, günden güne hakimiyeti artan şehirlerin serseri münevverler üzerindeki aksülamelidir. Münevver, şehirde aç kalıyor, şehirden korkuyor, maddenin, sanayiin hakimiyetinden nefret ediyor ve bu hâleti ruhiyesi; korku, kâbus, maziye hasret temayülleriyle meydana çıkıyor. Şehri dev adımlarıyla karanlık kaldırımlarıyla bir cehennem kadını, kan içici bir cadı şeklinde görüyor. Bu itibarla bizde de bu edebî ce-

reyan bilhassa Türkiye'nin en büyük şehri olan, son senelerde büyük bir yirminci asır şehrinin vasıflarını nefsinde cemetmeğe başlıyan İstanbul'da eski sanat bohemine benzemeyen bir bohem hayatı vücuda geldi. Filhakika mevcut şerait içinde bu bohemin sanatkâr serseriliğinin müsbet, ileri, inkılâpçı tarafları vardır. Fakat aynı zamanda bunun gerici müteredditi cepheleri de vardır ki, bu cihet bodlercilikte, sembolizmde, sürrealizm cereyanlarında, kendini buluyor. Bu itibarla İlhami Bekir sembolizmden kurtulmakla tereddiden kurtulmuştur. Şimdi o, çalışan şehir açlarının yazıcısıdır, yoksa münevver şehir serserisinin şairi değil. Muayyen şerait içinde ıstırap haline gelen sa'yin, açlığını kadınsızlığın azabını duyuyor, fakat geriye bakmıyor. Şehirden umacı gibi korkmuyor. Şehrin tekevvününü tarihi bir zaruret olarak kabul etmiştir. İleriye bakıyor. Filhakika bazan, kâbusundan daha yeni kurtulduğu için sembolizm hastalığının arazını göstermiyor değil, fakat bu mazinin son ihtilâçlarıdır. Yeni vadide yazdığı ilk eserinde mazinin derinden derine gelen iniltisini duymamız gayet tabiîdir... İkinci eserde bu iniltilerin de duyulmayacağına eminiz. İlhami Bekir'in hamlesinin çok samimi bir okuyucu heyecanı ve takdirle karşılanacağında şüphe yoktur.[159]

2

İlhami Bekir, bir bir buçuk seneden beri uğraştığı yeni şiirde büyük ve derin adımlar atmıştır. Bu süratli terakkide, hiç şüphesiz, şairin eski şiir kültürünü iyi benimsemiş ve o vadide yazı yazanların bir çoklarıyla kabili kıyas olmayacak derecede muvaffak olmuş bulunmasındandır...

O, aşkı, açlığı, maziyi, kadını, tâbii ile münasebetini hep aynı görüş zaviyesinden görmektedir. Birçokları bu-

nu can sıkıcı bulabilirler. Hatta daha ileriye vararak şairi dar kafalılıkla itham edebilirler. Fakat bunu söyleyen efendiler, beyinleri karma karışık ve bundan dolayı itham ettiklerinden daha ziyade dar kafalıdırlar. Karışıklığın darlığı eklektizmin mürai ve şuursuz taassup ve softalığı karşısına biz vahit bir cihanı telâkki tarzının cihan kadar geniş ve derin ufuklarını koyuyoruz. [160]

Sait Faik

1

Elime bir kitap geçti. Genç bir hikâyecinin (Sait Faik'in) kitabı. Her yeni imzaya karşı ne yalan söyliyeyim, «apriori» bir sevgi duyarım. Okuyucularının sayısı bini geçmiyen bir edebiyat piyasasına her yeni giren imza, eğer sadece bir heveskârlık değilse, bir inanç ve cesaretin, bir çetin kavgalara hazırlanış kuvvetini kendinde görebilmenin ifadesi demektir. Ben, inanan, cesaretli, kavgadan yılınayan insanlara saygı beslerim.

Elime geçtiğini söylediğim hikâye kitabını da işte böyle, tabir caizse ,hüsniniyetle açtım.

İlk hikâyenin ismi: Semaver.

Hemen okumağa başladım. Ve doğrusunu isterseniz bir iki satır sonra, genç imzaya karşı daha önceden duyduğum âlâka çoğaldı. Nasıl çoğalmasın ki, Semaver hikâyesinin kahramanı bir işçiydi. Alâ, dedim kendi kendime, genç muharrir bizim yeni bir Sabahaddin Ali'miz, İsmet Hüsnü'müz, Kemâl Tahir'imiz olacak.

Fakat okumakta biraz daha devam edince, hikâyenin bir Amerikan mizah muharririnden adapte edilip edilmediğinde şüpheye düştüm. Baktım, böyle bir kayıt yok.

Muharrir bize Türkiye'de yaşıyan bir Türk işçisini ve anasını anlatmak istiyor. Ama ne çare ki, istemek, her zaman, becerebilmek demek değildir.

Genç hikâyecide de böyle olmuş. Anasının namaz seccadesinde takla atan, anasıyla sabahları yatakta al takke ver külah şaka eden, semaverine bağlı bir işçi tipi! Uydurmuş genç üstad. Türk işçisi yalnız Türk işçisi değil, Amerikan terbiyesi almış bazı delikanlılar müstesna, herhangi bir Türkiyeli bir dindar da olsa, dinsiz de olsa anası namaz kılarken takla atınaz ve anasıyla yatakta o çeşit şakalaşmaz. Bu olsa olsa komik Zigoto'nun yaptığı marifetlerdendir.

Diyeceksiniz ki, «canım, hikâyede yalnız bu yok ya!»

Hayır hikâyede yalnız bu, bir de semaver var. Şu bildiğimiz çay semaveri ve bir de günün birinde ihtiyar ananın eceli mevuduyla ölüvermesi... İşte o kadar.

Kitabın ismi bile bu birinci hikâyeden alındığına göre muharrirce en beğenileni bu yazıdır. Gerisini var siz kıyas edin.

Bu yazıyı bir edebi tenkid kastıyla yazmıyorum. Sadece bu vesileyle, yazıcı olmak cesaretini ve inancını gösteren gençlere, cesaret ve inancın, hattâ okumuş olmanın bile kâfi gelmediğini, iyi bir yazıcı olmak için biraz da memleketi bilmek, edebiyatı ciddiye almak icabettiğini şöylece söylemek istiyorum. [161]

2

Sait Faik'in bir hikâyesini okumuştum. Karmakarışıklığı içinde şöyle bir mesele koymuş: bir insanın hayatını kurtaracağını bilseniz Süleymaniye camiinin yıkılmasına razı olur musunuz? İlk nazarda müthiş bir mesele gibi gelen ve Sait Faik'in bir türlü halledemediği bu işi sen mektubunda diyalektik metodu harikulâde kullana-

rak, beni meth ve sena etmek bahsinde ne doğru halletmişsin.. Sait Faik insanı mücerret olarak aldığı için işin içinden —sade bu sefer değil, her sefer— çıkamıyor.[162]

3

Malûm ya Sait Faik'in bu maksatla yazılmış hikâyeleri vardır. Fakat onların temeli realist değildir, snop ve züppedir, felsefede idealisttir. Şimdi realist temelli bir atmosfer küçük hikâyesinin nasıl yazılması lâzım gelir. Bu hususta elindeki misalin üzerinde fikir yürüt.[163]

4

Şahsen şöyle bir tanıdığım Sait Faik'i sanatı bakımından hem severim, hem kızarım. İstidatlı, çok vaadeden bir muharrirdir, bir kusuru vardır bence, yazdıklarında bile muvazenesizdir. Halbuki bütün sanat eserlerinde —bence— muvazeneli olmak iki şarttır.[164]

5

Sait Faiğin hikâyelerinden bazıları hoşuma gitti. O hâlâ atmosfer vermekle meşgul, insanları tam canlanırken, yaşamağa başlarken ölüveriyorlar. Mamafih usta bir sanatkâr.[165]

6

Yahu şu son günlerde Sait Faik'in hikâyelerini okuyorum tekrar. Allah rahmet eylesin, ne büyük, ne gerçek şairmiş oğlan. Onu son gördüğümüz günleri saatlerce düşündüm. Yüreğim burkuldu...[166]

Sabahattin Ali

1

Sabahattin Ali, büyük bir romana başlıyormuş. Bana mevzuunu ve ana fikrini yazdı. Muvaffak olursa çok enteresan. [167]

2

Sırça Köşk'ünü okudun mu? İçinde cidden, yalnız Türk edebiyatının değil, dünya edebiyatının yüzünü ağartacak üç dört hikâye var. [168]

3

Sabahattin'in «Bir orman hikâyesi» «Resimli Ay»da yayınlandı. Bu, onun ilk hikâyesiydi. Dostluğumuz böyle başladı. «Resimli Ay» idarehanesinde başlıyan dostluğumuzdan bahsediyorsam, bunun da Sabahattin'in edebiyat ve politika hayatında dokunaklı olduğunu sandığımdandır. Sabahattin'in ilk hikâyesini «Resimli Ay» dergisinde, o zamanki edebiyat, dolayısıyla politika cereyanları arasında belirli bir safta yer alması demekti. İlk yazısını bize getirişi Sabahattin'in antiemperyalist, demoktik temayülünü gösteriyordu. Gerek dostluğumuz, gerek «Resimli Ay»ın o zamanki çevresine girişi, gerekse sonraları, Sinop cezaevinde toplumculardan bazılarıyla tanışması, Sabahattin Ali'nin toplumcu idealleri benimsemesinde tesirli oldu. Bu benimseyiş her gün biraz daha kuvvetlendi. Sabahattin... uluslararası işçi ve halk hareketleriyle ve Türkiye işçi, köylü ve zanaatkârlarının hayatıyla, kavgasıyla yakından ilgileniyordu... Almancayı

çok iyi bilirdi. Almanya'da bulunmuştu. Belki de bu yüzden ilk eserlerinde Alman romantiklerinin tesiri görünür. Ömrünün sonuna kadar da büyük Alman romantiklerinin hayranı kaldı. Fransızları, hele Fransız realistlerini çok severdi. Fakat üzerinde Fransız edebiyatının büyük bir tesiri olmuştur denemez. Klasik Rus edebiyatıyla, hele Gogol, Tolstoy, Turgenef, Çehov ve Gorki'yle tanışması yalnız edebiyat değil, sosyal faaliyetleri üstünde de tesirli olmuştur. Sovyet yazarlarından Şolohov'u çok severdi. Onu büyük Sovyet yazarlarından sayardı.

Sabahattin Türk folklorunu, halk edebiyatını çok iyi bilirdi. İyi şairdi de. Şiirlerinde halk şiirinin tesirini bilhassa belirtirdi.

Sabahattin Ali Türk edebiyatının ilk inkılâpçı-gerçekçi hikâyecisi ve romancısıdır. Türk edebiyatında Sabahattin'den çok önce natüralist, hattâ tenkitçi-gerçekçi hikâyeciler ve romancılar vardır. Bunların üzerinde bilhassa Fransız natüralizminin ve gerçekçiliğinin tesirleri görünür.

Fakat tenkitçi-gerçekçilikle toplumcu-gerçekçiliğin arasında ve toplumcu-gerçekçiliğe yakın bir merhale olan inkılâpçı, halkçı gerçekçiliğinin Türkiye'de ilk hikâyeci ve romancısı Sabahattin'dir... Evet, Türkiye orta sınıflarının, köylüsünün, fukarasının hayatlarını bizde anlatan ilk yazar Sabahattin Ali değildir. Fakat bunu büyük bir ustalık ve inkılâpçı, halkçı, gerçekçi bir görüşle yapan ilk hikâyecimiz, romancımız odur...

Sabahattin Türk nesrinde bir mektebin başıdır, başlangıcıdır. Sabahattin en usta Türk nesircilerinden biridir. Sabahattin'in Türk nesri üzerindeki, bilhassa Türk hikâyeciliği üstündeki tesiri büyüktür, hayırlıdır. Türk edebiyatının halkçı, demokrat, emperyalizm düşmanı, toplumcu kolu, bir kelimeyle, Türk edebiyatının ilerici yazarları kendi aralarında Sabahattin Ali gibi bir yaza-

rın bulunmasıyla onun sağlığında da övündüler, ölümünden sonra da övünüyorlar ve övünecekler...

İşte gerek Sabahattin, gerekse arkadaşları bu gibi sansür şartları altında çalıştılar, hâlâ da her gün biraz daha keskinleşen bu gibi şartlar altında yazı yazıyorlar...

Sabahattin Ali'yi... yetmiş yedi millet okuyor... yetmiş yedi millet Sabahattin Ali'nin halkını, Türkiye halkını ve onun dilini seviyor, çünkü Sabahattin, Türkiye halkının ve Türkçenin en namuslu, en yurtsever, en istidatlı evlatlarından biridir.[109]

4

Bu devreden sonra genç yazarın yaratıcılığında yeni bir merhale başladı. Sabahattin Ali, hapisanede yatan fakir köylülerle ve onların hayatıyle yakından tanıştı.

Artık realizm temayüllerinin gittikçe daha açık hissedildiği hapisane hikâyelerini yazmağa başladı. Hapiste şiirler yazdı. Halk türkülerinin tesiri görülen bu şiirlerinin birçoğu, Türkiye'nin alelâde emekçileri tarafından sevildi...

Sabahattin Ali, «İçimizdeki Şeytan» adlı romanında, Türkiye faşistleri, ırkçıları ve pantürkistlerinin içyüzünü meydana çıkardı. Bu kitabın ortaya çıkması, büyük gürültülere sebep oldu. Faşist basını onun üzerine atıldı. «Kuyucaklı Yusuf» romanı, bazı mânasız romantizm elemanları ihtiva etmesine rağmen, Türk romanı tarihinde yeni bir merhale teşkil eder. Türk edebiyatında, bir Türk kasabacığının ve kısmen köylülerin hayatı, bu kadar büyük bir kuvvetle ilk defa olarak tasvir ediliyordu. Hattâ mürteci münekkitler bile, eserin bedîî kıymetini itiraf etmek mecburiyetinde kaldılar...

Bu devrede, Türkiye'nin en tanınmış ve mahir nuvelcilerinden biri oldu. Sabahattin Ali Türk edebiyatın-

da ilk olarak, halkı onun alelâde bir seyircisi gibi değil, ona bağlı bir muharrir sıfatiyle anlatmıştır. O sıralarda Sabahattin Ali'nin «Düşman» hikâyesi çıktı. Bu hikâyede, polis tarafından takip edilen bir toplumcuyu eski okul arkadaşlarından birinin nasıl ele verdiği anlatılıyor. Kanaatimse, ustalık bakımından, Sabahattin Ali'nin en güzel hikâyesi budur. Ve belki de, bir toplumcuyu müspet bir kahraman olarak Türk edebiyatında ilk defa ele aldığı için...

Bana öyle geliyor ki, Türk hikâyesinde Sabahattin Ali, sosyalist realizmin ilk habercisidir. Ve kendisinden sonra, edebiyatımızda sosyalist realizmin eserlerini yaratacak olanlar, ona çok borçlu olacaklardır.

Birinci Dünya Harbi biter bitmez, Sabahattin Ali, «Marko Paşa» gazetesini çıkarmaya başladı... «Marko Paşa»nın demokrasi, millî bağımsızlık ve barış uğrunda ve emperyalizm aleyhinde yürütülen mücadelede rolü çok önemlidir. Sabahattin'i birkaç defa hapse attılar. Buna rağmen mücadelesinden vazgeçmedi... [170]

Yaşar Nabi

1

Nabi, «Varlık» Dergisi ve Yayınevinin sahibidir ve eskiden şairlik yapmıştır. Onun görüşüne göre, günümüz Türk edebiyatının temel kötülüğü, kendisini sosyal sorunlara vakfetmesinden ileri gelmektedir...

Yaşar Nabi'nin ne söylemek istediğini anlamak zor değil. O, Türk Edebiyatı'nın sosyal sorunlarla uğraşarak halka yakınlaşmasından ve sosyalizme yakınlık duymasından korkmaktadır. [171]

Kemal Tahir

1

Çok yüksek bir yere çıkıp haykırmak istiyorum: «Şu **Göl İnsanları** hikâyelerini yazanı biliyor musunuz? O daha ne güzel şeyler yazacaktır ve hepsinin içinde, temelinde benim tohumlarım var.» (...) Bu nevimin, neslimin idamesi kavgası.. «Ölürsem gözüm arkada kalmayacak» derler. Bu sözde müthiş hayvanî —kötü mânada değil— bir insiyak gizlidir. Şimdi aynı insiyakla söylüyorum: «Gözüm arkada kalmayacak Kemal!» Amma çok çalış Kemal.. Daha çok, daha çok... [172]

2

Senin **Göl İnsanları**'na gelince: ben o yazıları hâlâ ve neşredildikleri şekilde dahi seviyorum. Kusurları malûm: arka arkaya, dört tane, birinci plânda cinsiyet münasebetlerini veren dört hikâyenin neşri. Ve bu münasebetlerin dört hikâyede de aşağıyukarı aynı veçheden verilmiş olması. Buna rağmen müstakbel köy hikâyeleri külliyatında **Göl İnsanları** dağıldığı zaman bu kusurları bertaraf edilmiş olacaktır. Hiç endişeye düşme, **Göl İnsanları** Türk Edebiyatı'nın en güzel dört hikâyesi olarak kalacaktır. [173]

3

Kemal romana başla. **Kelleci**'yi bitir. Romana başla Sen romana başlayıncaya kadar ben boyuna yazacağım: romana başla. [174]

4

Kelleci bir harikadır. Çünkü reeldir, çünkü bu realite en doğru bir görüşle, felsefeyle, sanat tekniğiyle verilmiştir. Bundan dolayı bir tek satırını çıkarmak (...) bir abidenin taşlarından birini çıkarmak gibi olur. Ve bundan dolayı da ben şimdi neşrine dehşetle aleyhtarım. Neşredilirse mutlak bir yığın ve muhakkak en harikalı yerlerini çıkaracaklar. Buna hakkın yok Kemal. (...)

Kelleci, Göl İnsanları'ndan da çok iyidir. Teşekkür ederim canım kardeşim. Sağol. [175]

5

Sağırdere'nin yürüdüğü müjdesine teşekkür ederim. **Sağırdere** sahici Türk romancılığında bir merhaledir. Bundan sonra daha ne kadar büyük eserler yazarsan yaz o senin en taze, en ölmeyecek kitaplarından biri olarak kalacak. (...) Bundan sonrasını bilmem, fakat bu kadarında birinci plânda çok şükür cinsî münasebet kat'iyyen ve katibeten birinci plânda değil. O hangi plânda olması lâzım gelirse, ustaca ve realistçe o plânda. Bu kadarki parçada birinci plânda olan, hem de nasıl doğru ve pırıl pırıl köy ve köylünün en bariz, en klasik küçük mülkiyetçi tarafı ve bunun psikolojik tezahürü: küçük mülkiyetçilik ferdiyetçiliğinin düşmanlıkları ve buna rağmen köye sevgi. Sen bunu yakaladığın için eserin muvaffak ve bir mânada klasik bir küçük ve orta köylü psikolojisini derinliğine, genişliğine tahlil eden bir eser olmuştur. (...) Türkiye ki ekseriyeti itibariyla bir taraftan da küçük ve orta köylü memleketidir, bu tabakaların klasik psikolojisini tesbit ettiğin için bu kitap edebiyatımızın klasik eserleri arasında en ön safta yer alacaktır. Anladın mı Kemal Tahir? Ve bir daha bana zinhar cinsî

münasebet ön plânda falan filân diye lâflar ederek **Sağırdere**'mizin yanlış ve sapık bir takdiri kıymetini yapma.

Sonra sana bir fena haber vereyim: bu romanımız sonuna kadar bitmeden ve —bak nasıl hiddetliyim ki mürekkebi taşırdım— ve bütün ciltleri peşi peşine, belki de bir arada kitap halinde basılmak imkânı temin edilmeden, tefrika mefrika diye harcanamaz. Parasız kalırsan, parasız kalırsın, ne yapalım. İnsanların, namuslu insanların şuurla gülerek öldükleri bu devirde Kemal Tahir **Sağırdere**'yi parçalayıp para kazanamaz. **Sağırdere** de **Kelleci** gibi ileri Türk halkının malıdır. (...)

İnsanlarına karşı alâkan realist bir-romancının tam ve dozunda alâkasıdır. Ben de romancı olsaydım benim alâkam da öyle olurdu. [176]

6

Sağırdere'nin inkişafını emniyetle ve merakla bekliyorum. Şaka değil, sahici ilk Türk romanı yazılıyor. [177]

7

Türk romanında ilk hamleyi, ilk gerçek hamleyi, dönümü yapmak sana mukaddermiş. Bana öyle geliyor ki eğer hapis olmasaydın, yine de bu işi yapacaktın ama, başka bir istikamette olacaktı, hapishane sana memleketinin insanlarını hiçbir yerde tanıyamıyacağın gibi yakından tanıttı. Hapishaneye düşmeği methü senâ etmiyorum. Ama en büyük felâketlerden de fayda çıkarmak, saadet sağlamak hususunda insanoğlunun bir marifetine daha işaret ediyorum. [178]

8

Kemal, bir daha tekrar ediyorum, senin **Mülkiyet**

Kalesi, artık bu isim de romana kâfi gelmiyor, belli ki bu büyük hikâyenin adıymış, Tolstoy'un **Harp ve Sulh**'u gibi bir ana kitap olabilir. Hemen işe başla, yoksa, kafamı kızdırırsan, ben, şu üç dört yıl önceki yarım kalmış işe dört elle sarılır, âhır vaktimde romancılığa başlarım.[179]

9

Aman ve her şeye rağmen romanı ihmal etme. Yapılacak iş her şeye rağmen Türk halkına lâyık eserler vermekte. Çalışmak lâzım Kemalciğim. Mamafi, sen doğrusu iyi, güzel ve temiz çalıştın. Çıkar da eserlerini neşredersen Türk edebiyatı roman denilen tarza da kavuşmuş olacak. Bizde ilk gerçek romanı sen millete tanıtmış olacaksın. Ben de bununla dehşetli övünüyorum.[180]

10

Yalnız sen cigarayı, çayı, kahveyi mutlaka bırak. (...) Beni biraz seversen bunu benim hatırım için yap. Türk halkına ve namuslu insanlığa birbirinden güzel romanlar yazman, ümitli, her şeye rağmen ışıklı hikâyeler anlatman lâzım, en aşağı yüz yıl yaşamağa mecbursun.[181]

Abidin Dino

1

Bende birdenbire nakkaşlığa bir hevestir uyandı. Boyuna resim yapıyorum. Fakat bir alanda senin bana yol göstermen lâzım. Ufak tefek, yani mektup zarfının içine sığabilecek beş parçacık gönderiyorum. Bu işte ne ka-

dar acemi olduğumu anlatırlar sana. Yağlı boya da yapıyorum. Şimdi sen bu gönderdiğim nesnelere bakarak bana öğüt ver. Ve sende son yaptığın resimlerin fotoğrafları varsa onları da yolla. Çünkü şöyle böyle dört yıldır senin bir tek çizgini görüp gönlüm ferahlamadı.[182]

2

Natürmortların hepsine, ele ve dinlenen, yatan insanlar serisine bayıldım: yani hem çok, ama pek çok beğendim, hem çok, ama pek çok sevdim. Şimdi, her gün onları karşıma dizip içimi aydınlattırıyorum. Ellerin nur olsun. Fakat, ötekileri beğendimse de sevmedim. Berikileri niçin hem sevip, hem beğendiğimi, bir hesap meselesi gibi izah edebilirim, yani sevgimde o kadar şuurluyum.[183]

3

Bak ne diyeceğim,bu resimlere lâyık şiirleri yazamamış olduğum için dehşetli kederlendim.[184]

4

Oradaki başarılarınla övünüyorum. Türk resminin yüzünü ak ediyorsun.[185]

Bedri Rahmi

1

Bedri Rahmi'nin resim sergisini ne kadar çok gez-

mek isterdim. Onun hem resimlerini, hem şiirlerini, hem de kendisini severim. [186]

2

Yahu benim resimler hakkında Bedri Rahmi ne diyor? Resim yapmama icazet veriyor mu? [187]

3

Bak, şu ressam ve şair Bedri Rahmi var ya, ben onun resimlerini, bilhassa bizim Türk halk motifleriyle yaptığı resimleri, tarif pek doğru olmadı ama sen anladın, pek severim. Geçenlerde bir şiir kitabının kapağına yaptığı bir resme —mübalâğasız— bir saat, tıpkı, bir şarkı dinler, bir yazı okur gibi, hattâ daha başka türlü dalıp gitmişim. [188]

4

Bedri Rahmi'nin **İstanbul Destanı**'ndan parçalar okudum. Elbette Bedri Rahmi, bence, yaşayan Türk şairleri arasında en iyisi. Ressamlığını beğenmiyenler de, şairliğini beğenmiyenler gibi haltetmişler... [189]

5

Şu Bedri Rahmi mükemmel şair, yani klasik manasıyla şair. Zaten bizde bugün benim tanıdığım ve dünyaya tanıtılması gereken —klasik manasıyla— iki büyük şair var: Biri Halikarnas Balıkçısı —o bir âlem şair—, biri de Bedri. Halikarnas Balıkçısı'nda olsun, Bedri'de olsun mühim bir kusur var: Nabız, ritm. İkisinde de nabız ahenksiz ve bu manada ölçüsüz atıyor. Halbuki o güzel,

klasik şiire uygun bir nabız lazım. Bu belki de şurdan ileri geliyor: Darılmasınlar, ikisinin de Türkçesi biraz kıt. [190]

6

Bence kitap haline geldikleri andan itibaren şiirler, ya kıymetlerini kaybediyorlar, yahut bilâkis değerleri çoğalıyor. Mısra, beyit, kıta ile şiirin bütünü arasındaki münasebet gibi bir şey. Yahya Kemal'in ne güzel mısraları, beyitleri, kıtaları vardır da, bunlar bir kül halinde tek bir şiir olmadan önce, dilden dile dolaşırken nasıl güzeldirler de şiir haline gelince, vahdet halinde, yani bir mimari içinde okununca, değerlerini kaybediverirler. Bedri'nin kitabının başına da aynı hal gelmiş, fakat şiir kitap münasebetinde. O şiirlerden bazılarını ayrı ayrı okumuştum, uzun fasılalarla, fakat şimdi kitap halinde birbiri ardınca okuyunca, beni hayal inkisarına uğrattılar.

Bir araya gelince, kitabı monoton yapmışlar, monoton değil, daha başka bir şey hatta, muhteva fakirliği. Ve bu muhteva fakirliği, damgasını şiirlerin tekniğine de aksettirmiş. O kadar ki imajlar, renkler, mısra kuruluşları boyuna tekrar ediyor. «Halk şiiri» stilizasyonu bütün kitaba hâkim, fakat bu da işleme bakımından yeknesak. Sonra Bedri gibi çok kuvvetli bir şairde insanı şaşırtan teknik kusurları var. Kitabı açtım, rasgele bir misal veriyorum:

Ekmek parasına gelince
Sırat köprüsünden beter
Kıldan ince kılıçtan keskin
öyle bir musibet ki kardeşim
ne sen sor
ne ben söyleyim...

Bir laf vardır, virgül, nokta ve noktalı virgüllerin filan yardımıyla anlaşılan yazı kusurludur derler, ki çok doğrudur. Burada musibet olan hem sırat köprüsü, hem de kardeş. Böyle bir ters mana verilmemesi için noktaya, virgüle ve bir hayli de okumakta sese verilecek tona ihtiyaç var. Halbuki, bu satırları şöyle kurmakla noktasız, virgülsüz iş halledilirdi:

Ekmek parasına gelince
sırat köprüsünden beter
kıldan ince kılıçtan keskin
öyle bir musibet ki
ne sen sor kardeşim
ne ben söyleyim.

Şiir dediğin nesne yılan gibi olmalı, hem her parçası ayrı ayrı yaşayabilmeli, hem de bütünü bir kat daha kuvvetle hayatiyet kazanmalı.

Şu yukarda rasgele söylediğim teknik kusurlar pek çok, bir misal daha:

Bir gemi vardı büyük beyaz rahat
gamsız kasavetsiz kalender
iyi insanlarla gelir
iyi insanlarla gider.

Şimdi burada; büyük, beyaz, rahat, gamsız, kasavetsiz, kalender sıfatları, hem gemiye ait olabilir, hem de insanlara. Haydi büyük, beyaz, rahat sıfatları, insanlara mantıken verilmez, o kadar diyelim, fakat gamsız, kasavetsiz, kalender, hem insanlara ait olabilir, hem gemiye. Malum burada bu sıfatlar gemiye ait amma, eski tabirle zafı telif yüzünden insanlara da ait olabilir. Bu mısraları hiç olmazsa şöyle kurmak gerekirdi, hiç olmazsa diyorum, yoksa en iyi şeklin böyle olacağı iddiasından değilim:

gamsız kasavetsiz kalender
büyük beyaz rahat bir gemi vardı
iyi insanlarla gelir
iyi denizlerle gider.

Bence en «serbest» şiir şekli, en «müstebit» şiir şeklidir. Her eser gibi şiir de bir nizam, bir disiplin işidir. Bu disiplinin içinde mesela kafiye bahsinde, en mazbut kafiyelerden başlayarak, yarım kafiye asonanslar, halk şiiri kafiyelerinden, kalın ve ince, kapalı, yahut açık tonların tezadına, yahut arınonisine ve nihayet «kafiyesizliğin kafiyesine» kadar bir kafiye disiplini vardır.

Sence bütün bunlar bilinen şeylerdir ya, ben bir kerre de misal vereyim: Mazbut kafiyeler ve asonanslar ve halk şiiri kafiyeleri misal istemez, fakat acımak şiirini örnek alarak

..... **kaldık**
..... **ve**
..... **ıslattık**
... **acıyamadık**
... **kıyamadık.**

kelimelerinin sesleriyle, yani kafiyesizlik kafiyesinin disiplinine daha girmeyen satır birimleri yapmak, sadece şiir yazmayı emek harcamağa, zahmet çekmeğe değmez bir iş telakki etmek demektir.

İşte «Yar Yüreğin Yar» şiirinden rasgele bir örnek daha:

denildi
deşildi,
yaprak
getirdi.

bu di, di, di sesleri ne asonans, ne klasik kafiye, ne halk kafiyesi, ne şu, ne bu ve ne de kafiyesizliğin kafiyesi.

Halbuki, bazen kafiyesizliğin kafiyesini gayet güzel yapıyor, örnek yine aynı şiirden:

ılık
murdar
lezzetli
çıkacak
bahtımıza

Bence bütün bunlar tashihi gayet kolay kusurlardır, fakat asıl önemli olan şey, yukarda da söylediğim gibi kitaptaki muhteva fakirliği.

Hasıl Bedri'nin bundan evvelki kitabına göre bu kitabı zayıf. Bu hale ne kadar üzüldüm bilemezsin, çünkü malum ya, ben ona çok güvenirim, oğlanın şöyle bir silkinmesi, artık hep aynı cepheden ele aldığı için stilizasyonlara, hiç olmazsa çenitlerine bir son vermesi ,kendi konuştuğu Türkçeyle ve biraz daha zahmet çekerek yazması gerekir sanıyorum... [191]

7

Bedri Rahmi'nin, Orhan Veli'nin şiir kitabı kapağına yaptığı resme baka baka bir hal oldum. O resmin insanı nasıl masal gibi dalgalara düşürebileceğini, nasıl harikulade bir rüya, sergüzeşti, çocukluk şiiri olduğunu anlamak için, bu mazhariyete erip bu tadı tadabilmek için çok ağır bir fiyat ödemek, benim gibi on yıl hapis yatmak lazım... Ve insan kapaktaki resmin şiirini okuduktan sonra, kitabın içindeki —hem de bir kaçı çok cici— şiirleri yavaş buluyor ve hatta klasik manasıyla şiir yazmaktan ürküyor. Bedri'ye teşekkür ederim, beni mestetti delikanlı, sağ olsun... [192]

Orhan Kemal

1

Raşit Kemali'nin sana gönderdiği hikâyeyi nasıl bulacaksın bilmem. Fakat şimdi yeni bir hikâye üzerinde çalışıyor. İyi olacak. Eğer şartlar vefa ederse, şartlar uygun düşerse senin peşinden onu salacağım dünya üzerine. [193]

2

Raşit harıl harıl çalışıyor. Ona olan güvencim günden güne artıyor. Birkaç sefer de sana yazdığım gibi, istidadının, soluğunun azlığından değil, iradesinin yetmiyeceğinden ve sinirlerinin münasebetsizliğinden korkuyorum. İradesini, sinirlerini kullanabilirse mesele yok. Yolu, doludizgin açık. [194]

3

Hikâyeni de çok beğendim. Onun hakkında uzun uzadıya düşündüklerimi yazacağım. Fakat şimdiden ona da mükemmel damgasını bastım. Sonra notlar bir harika. Gerek kazaya dair, gerekse benim torunun konuşmalarına dair. Aman bunları kaybetme. Bana yazarken bir kopyasını da kendin için çıkar. Göreyim seni Raşit, Türk halkının, güzel Türk yurdunun ve güzel dünyanın ve iyi insanların yüzlerini kara çıkarma. Memleketine, halkına, dünyaya ve insanlara lâyık büyük bir muharrir olacaksın. Yolun açık olsun. Senden öyle ümitvarım ki, hiç kimse için bu kadar kısa zamanda böyle umutlu olmamıştım. [195]

4

Realiteye karşı hassaslığına hayranım. Sende romancı, hikâyeci kumaşı mükemmeldir. Muvaffak olmaman için hiç bir sebep yoktur. Cesursun. Bilgin biraz noksandır. Onu da bir taraftan telâfi ederken, bir taraftan da en çıplak realiteyle her gün burun buruna olman bu eksikliğini giderecektir. Sana dehşetli güveniyorum. Bu tempoyla mektuplarında belirttiğin eğer doğruysa, çalışırsan, görürsen, düşünürsen çok uzak olmayan bir zamanda Türk halkına ve onun kanalıyla dünya halkına başeserler vereceksin. Yolun, cesaretin, azmin ve bilhassa soğukkanlılığın, iraden ve ayıklığın açık olsun kardeşim. [196]

5

Hayat Kemal, ne kadar çok hayata girersen, ne kadar çok ve çeşitli insan tanır ve onların işlerine faal olarak karışırsan, bu yirminci asırda o kadar iyi ve kuvvetli romancı olmak imkânı artar. [197]

6

Ben şahsen, gün geçtikçe ve aramızda zaman uzadıkça seni bir kat daha seviyorum. Memleketime, Türk halkına, dünyaya ve insanlarıma faydalı ve onlara lâyık olacağından eminim. Sana güveniyorum. Sahici Türk edebiyatı senden dünya ölçüsünde eser beklemektedir. Göster kendini Raşit. [198]

7

Edebiyat faslına gelince: (...)

2 — Muhakkak ki bir sıçrama devresindesin. Ve bu

sıçramanın başarısıyla gerçekleşmesi gelecek edebiyat faaliyetinin üzerinde çok tesirli olacaktır. Ben senin memleketimin en büyük muharrirlerinden biri olacağına eminim... İnsanların bir çok taraflarını doğru olarak değerlendirmekte çok yanılmışımdır. Yanılmadığım bir şey varsa o da bir insandaki sanat kabiliyetidir. Beni yalnız bu hususta dolandırmadılar. Sende sanatkâr malzemesi, yapısı, soluğu mükemmeldir. Sana dolu dizgin güveniyorum. [199]

8

Orhan Kemal'in Baba Evi isimli bir romanı çıktı. Gördün mü? Tavsiye ederim. Bazı münekkidler, Panayit İstirati'ye benzettiler amma, hiç de değil. Okkalı, oturaklı bir kitap olmasa da, taze, pırıl pırıl bir eser. [200]

Oktay Rifat

1

... yalnız şunu bir daha tekrar edeyim ki, Orhan Veli ve Oktay benim bir eski prensibi şeklen inkişaf ettirdiler. Ben de bir araştırmada o eski prensibi son haddine kadar ulaştırdım. Herhangi bir prensip son haddine kadar ulaştırıldığı zaman zıddına döner, saçma olur. Onlar saçmalamakta devam ediyorlar ve bu şekilde kaldıkları müddetçe **muhtevaları** böyle kaldıkça devam edecekler. [201]

2

Benim teyze oğlu şair Oktay Rifat var, şiirlerini oku-

muşsundur. Bayramda ziyaretime geldi. Bu vesileyle «Yeni Şairler» denen neslin en istidatlı temsilcilerinden biriyle konuşabildim. Oktay son yazılarında bilhassa halk şiiri —köylü şiiri— ve esnaf şarkıları unsurlarından azami faydalanmak yolunu tutmuş. Şiirin içtimaî ehemmiyetini bir taraftan kavramış, bir taraftan da, şekilden mi muhtevaya, muhtevadan mı şekle meselesini hâlâ halledememiş. Bir çok keşiflerde bulunduğuna kani, bunların çoğu çoktan keşfedilmiş nesneler ama, ne de olsa delikanlı keşifleriyle öyle bahtiyar ki, bu hususta fazla üstelemedim. Umumiyetle üstümde gayet iyi bir tesir bıraktı... Yirmi ve yirmi beş yaşlarımda kafamın içini dolduran ve çözülmezmiş gibi gelen, yahut çözdüğüm için hayrete düştüğüm sanat meselelerinin şimdi bu otuz yaşındaki şairden, bu kadar sene sonra dinlemek hem bir tuhafıma gitti, hem de nesilden nesile ne kadar az şey devredebildiğimizi düşünüp üzüldüm. Eğer bizden önceki nesilleri daha sistemli bir surette inceleyebilseydik bir sürü zahmete boşu boşuna katlanmazdık. Ben onu ve son şiirlerini, daha doğrusu umumiyetle on seneden beri yazdığı şiirleri anladım, zevkine vardım, sevdim ama o beni pek beğenmedi, sevmedi sanıyorum. Lâkin bir teselli m var, on sene sonra bugün bende beğenip sevmediklerini sevecek, buna karşılık o zamankileri yadırgayacak. Yani senin anlayacağın biz onlardan genciz. [202]

3

Orhan Veli'yle benim teyzezâde Oktay Rifat da iyi şair olarak işe başladılar ve şimdilik duraladılar. [203]

4

Oktay'ın şiirlerini beğenmene memnun oldum. O de-

likanlının bir çok şiirlerini ben severim. Kusuru, şiiri daha ziyade kurnazlığıyla yazıyor. Kurnaz şiirler yazıyor. Kurnaz şiirler insanı bir bakıma ve bu yolda israr edildiği taktirde, darlığa, sathiliğe götürür.[204]

Orhan Veli

1

Geçen gün elime Orhan Veli'nin «Vazgeçemediğim» kitabı geçti. Eğlendim... şehir esnafı ağzıyla, şehir külhanbeyi edasıyla şarkılar söylüyor... Kendilerine has minicik tatlı hüzünleri de yok değil.[205]

2

Orhan Veli'nin kitabını buldurup sana yollarım. Bende vardı, daha doğrusu vermişlerdi, okudum, iade ettim. Bak Kemal, anhâsı minhâsı ben her sanat eseri için, edebiyat olsun, mimarî olsun, musikî olsun, hepsi için şu suali soruyorum: «Ne demiş? Nasıl demiş?» Bu iki soruyu bir birlik halinde soruyorum, öyle bir birlik edası «Ne demiş?» Yani tayin edici unsur bu soru olmak üzere, ne ve nasıl demişi soruyorum. Aldığım karşılığa göre de o sanat eserini kendimce değerlendiriyorum. Elbette ki bu soruyu konkre olarak sormak gereklidir. Hangi devirde, nerde sorusunu da unutamamak icabediyor. Şimdi Orhan Veli de dahil, bizim genç şairlere bu soruyu sorunca, maalesef çoğu, birçok yazılarında verdikleri karşılıkla beni doyurmuyorlar. Hele son zamanlarda sadece şekle kaçıyorlar, nasıl demişe karşılık veriyorlar, fena dememiş, eğlenceli, hoş, zeki ve akıllıca, kurnazca

demiş, amma gel gelelim ne demiş hiç. Yahut da «bulut gibi sarhoş olmak istiyorum», yahut «bana ne oldu da ben bilemem, eski halimi hiç göremem», yahut da bu ayarda şeyler diyorlar. Sosyal muhitleriyle gözönünde tutuldukları zaman işin bu kadar kepazeliğe düşmesi sebebiyle filân anlaşılıyor. Ama bir şeyin izahı o şeyi mazur göstermek için yeter mi? Bugün Türkiye'mizde şükür, birkaç tane genç şair daha var ki —A. Kadir gibi meselâ— aynı devirde, aynı yerde, aynı söyleyiş ustalığıyla gerçekten söylemeğe değer şeyler söylemektedirler. [206]

3

Orhan Veli'nin yeni çıkardığı şiir kitabından —kabını bir prenses yapmış, Bedri Rahmi de resimlemiş—, ... o kitaptan üç şiiri yine gazetelerde okudum. Hoşuma gitti. Ne yaptığını, ne yapmak istediğini gayet iyi anlıyorum. İstidatlı çocuk. Bizim edebiyatta yer var ve olacak. Ama gelgelelim ve kendisi için ne garip tezat, yeni bir şey yapmıyor ve söylemiyor. Oğlan için şiir, sanat, bir çeşit marifet göstermek, hoşça vakit geçirmek, tatlı bir keder vermek, zeki bir gülümsemeye sebep olmak vasıtası. Hoşa gidiyor. Bir sanat eseri için hoşa gitmek ve bununla iktifa etmek kâfiyse mesele yok.

Ah şu, gerçekten çok istidatlı delikanlılarla şöyle bir saatçik baş başa verip konuşabilseydim. Kabiliyetlerini, zekâlarını, nasıl yaramaz ve müsrif çocuklar gibi avuç avuç harcadıklarını, şeytan uçurtmaları yapmakla vakit geçirdiklerini söyliyebilseydim. Bak Bedri Rahmi, Orhan Veli'ye nazaran çok daha zahmete değer bir iş yapıyor. Bizim edebiyat tarihinde Orhan Veli, Cenap Şehabettin ve Ahmet Haşim'den geliyor. Daha doğrusu, belki hiç aklına getirmediği ve farkına varsa küplere bineceği hal-

de, onların yaptıkları işi yapıyor. Halbuki Bedri'de bu kötü miras yok. Bu işte sosyal durumlar bir yana bırakılırsa kültür ayrılığının rolü ortaya çıkıyor.[207]

4

Orhan Veli'yle Sait Faik. Bence ikisi de büyük şairlerimizdendir. Hem de yalnız bizim değil, yeryüzünün büyük şairlerinden. Orhan Veli'yle, Sait Faik'i bir kat daha sevmek için gurbete düşmek de gerekiyor biraz galiba... Bir şey daha söyliyeyim, klasikler, kendi devirlerinin yenilik taraftarıdırlar. Kendi devrinde yenilik getirememiş hiçbir sanatçı, sonradan klasik olmamıştır. Yeniliği tutması da şart elbette. Bana öyle geliyor ki Orhan Veli, bilhassa Orhan Veli, klasiklerimizden olacaktır zamanla. Nasıl ki resimde Fransız empressiyonistlerinin birçoğu, şiirde Bodler, Apoliner artık klasikleşmişse...

Şiir lafı açılmışken bir söyleyim. Bugünkü gençlerin, yani 20-25 arası şüeranın Orhan Veli'yle arkadaşlarını küçümsemeleri bence klasik gençlik sersemliği. Orhan Veli'yle arkadaşları, bence şiirimize çok şey kattılar. En kolay şey inkâr. Ben de bir zamanlar münkirliği marifet sayardım. Her genç gibi ben de samimiydim bunda. Ama şimdi inkâr etmiyorum. Keçi boynuzunda şekeri bile kabulleniyorum...[208]

Aziz Nesin

1

Ben kendi payıma düşündüren hicvi severim. Bizim Hoca Nasrettin'i, Zoşçenko'yu, bizim Aziz Nesin'i.[209]

2

Burada Aziz Nesin, mizah yazarlarının başlıcalarından oldu. Onun bu haklı başarısına seviniyorum.[210]

3

... Aziz Nesin'in dünya mizah edebiyatı birinciliğini kazandığına pek sevindim. Tebrik ederim.[211]

Samim Kocagöz

1

Bugün Kemal Tahir ve Samim Kocagöz'ün görüşlerini en iyi Türk yazarları paylaşmaktadır. Onlar, edebiyatın tüm ülke yaşamında aktif bir rol oynamasını savunuyorlar.[212]

Balaban

1

Bizim burda ressam İbrahim vardı, resmi inanılmıyacak, akla sığmayacak kadar ilerletti. Ben de gözlerim sulana sulana halkımın büyük istidatlarından birine örnek olan bu hadise karşısında hazdan ve bahtiyarlıktan böbür böbür böbürleniyorum.

Büyük Türk halkı nasıl bugün dünya halkları gibi yaratıcıdır ve nasıl sevilmeğe, hayran olunmağa değer ve uğrunda gebermek en ehemmiyetsiz iştir. Çalışmak lâzım, yaşamak ve çalışmak ve dövüşmek.[213]

1

Kemal'in romanının tefrika edileceği, senin resimleyeceğin haberine, Yaşar Kemal'in romanının, şairlerimizin Fransızcaya çevrileceklerine de bir o kadar sevindim. Biz Türkler, resmimizle, edebiyatımızla, bugün, bence dünyada ileri saflarda yer tutuyoruz. [214]

KAYNAKLAR

1. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor», Ekber Babayef; **Militan** Dergisi, sayı 6, s. 27-28, 29, 1975, İstanbul.
2. «Nazım'la Söyleşi», C. Dobzynski; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, s. 165; 1977, Berlin.
3. a.g.e.
4. **Nazım Hikmet ve Bulgaristan**, s. 116, Fahri Erdinç; Evrensel Dostluk Yayınları, 1977, Ankara. (1)
5. **Nazım'dan Anılar**, s. 78, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (2)
6. a.g.e., s. 30. (3)
7. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 146; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
8. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 167; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
9. N. Hikmet'in Asya, Afrika Yazarları (Taşkent, 1960) Toplantısında Yaptığı Konuşma», **Bütün Eserleri**, derleyen Ekber Babayev, 1972.
10. **Nazım Hikmet ve Bulgaristan**, s. 12-13; Evrensel Dostluk Yayınları, 1977, Ankara. (4)
11. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 148-49; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
12. **Nazım Hikmet'in Polemikleri**, s. 18, Kemal Sülker; Ant Yayınları, 1968, İstanbul. (5)
13. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 386; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (6)
14. **Nazım'dan Anılar**, s. 62, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (7)

15. «Meyerhold Üstüne Anılar»; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
16. «Tiyatrolarım Üstüne», a.g.e.
17. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 128-31; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
18. **Nazım'dan Anılar**, s. 76, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (8)
19. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 66; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (9)
20. a.g.e., s. 164. (10)
21. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 80; 1965, İstanbul. (12)
22. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 76. Hilmi Yücebaş; 1967, İstanbul. (13)
23. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 142-43; 1965, İstanbul. (14)
24. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 52; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (15)
25. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 196; 1965, İstanbul. (16)
26. **Bütün Eserleri**, cilt 8, s. 428, hazırlayan Ekber Babayev, 1972.
27. **Bütün Eserleri**, cilt 8, s. 456, 1972, derleyen Ekber Babayev.
28. a.g.e., s. 460.
29. Nazım Hikmet Arşivi; 2250/133. (17)
30. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 9; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
31. a.g.e., s. 14.
32. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 311, Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (18)
33. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 217; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (19)
34. **Nazım'dan Anılar**, s. 68, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (20)
35. **1938 Harp Okulu Olayı ve Nazım Hikmet**, s. 127, A. Kadir; 1966, İstanbul. (21)
36. **Nazım'dan Anılar**, s. 78, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (22)
37. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 163-64; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (23)
38. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 9; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
39. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 79; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.

40. a.g.e., s. 33.
41. **Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları**, (Adalet Cimcoz'a Mektuplar / 1945-50), hazırlayan Şükran Kurdakul, Cumhuriyet Gazetesi, 15 Nisan 1986.
42. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 139; 1965, İstanbul. (24)
43. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 251; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (25)
44. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 62; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
45. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 185; Bilgi Yayınevi, 1968, İstanbul. (26)
46. a.g.e., s. 38-39. (27)
47. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 47; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
48. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 240; 1965, İstanbul. (28)
49. «Nazım Hikmet», İlya Ehrenburg; **May** Edebiyat Dergisi, sayı 1, s. 12, 1967, İstanbul.
50. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, derleyen Aydın Aydemir.
51. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 197; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (29)
52. **Nazım'dan Anılar**, s. 71, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (30)
53. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 94-95; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
54. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 346; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (31)
55. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 150-51; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (32)
56. a.g.e., s. 184. (33)
57. a.g.e., s. 217. (34)
58. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 386; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (35)
59. a.g.e., s. 264. (36)
60. **Nazım'dan Anılar**, s. 66, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (37)
61. **Bütün Eserleri**, cilt 8, s. 480, derleyen Ekber Babayev, 1972.
62. **Nazım'dan Anılar**, s. 51, A. Fevralski, Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (38)
63. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 227-28; 1965, İstanbul. (39)

64 **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 216-17; **Bilgi Yayınevi**, 1968, Ankara. (40)

65. «Tiyatrolarım Üstüne»; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.

66. «Meyerhold Üstüne Anılar»; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Birliği, 1977, Berlin.

67. **Nazım'dan Anılar**, s. 45, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (41)

68. a.g.e., s. 68. (42)

69. a.g.e., s. 66-67. (43)

70. a.g.e., s. 82-83. (44)

71. a.g.e., s. 87-90. (45)

72. **Bütün Eserleri**, cilt 8, «Devrimin Hizmetinde»; derleyen Ekber Babayev, 1972.

73. **Nazım'dan Anılar**, s. 83, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (46)

74. a.g.e., s. 57. (47)

75. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, derleyen Aydın Aydemir.

76. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 69, H. Yücebaş; 1967, İstanbul. (48)

77. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 73-74, H. Yücebaş; 1967, İstanbul. (49)

78. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 171-73, Kemal Sülker; May Yayınları, 1947, İstanbul. (50)

79. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 80; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (51)

80. Nazım Hikmet Arşivi, 2250/135. (52)

81. **Nazım'dan Anılar**, s. 59, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (53)

82. a.g.e., s. 60.

83. a.g.e., s. 64-65. (54)

84. **Nazım'dan Anılar**, s. 18, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (55)

85. a.g.e., s. 42. (56)

87. a.g.e., s. 68. (57)

87. **Nazım**, s. 107, Samiye Yaltırım - Aydın Aydemir; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul.

88. «Nazım Hikmet», İlya Ehrenburg; **May** Edebiyat Dergisi, sayı 1, s. 12, 1967, İstanbul.

89. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 93-94; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
90. «Tiyatrolarım Üstüne», Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
91. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 368; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (58)
92. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 100-01; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
93. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 294; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (59)
94. **Bütün Eserleri**, cilt 8, s. 436, 1973, derleyen Ekber Babayev.
95. a.g.e., s. 440.
96. «Nazım Hikmet», **Broy Dergisi**, Haziran 1986, hazırlayan Aydın Aydemir.
97. Nazım Hikmet Arşivi, 2250/139.
98. **Nazım'dan Anılar**, s. 32, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (60)
99. a.g.e., s. 83. (61)
100. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 9; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
101. a.g.e., s. 39.
102. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 380; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (62)
103. **Nazım'dan Anılar**, s. 66, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (63)
104. **Yayınlanmamış Eserler, s. 367-8**; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (64)
105. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 9; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
106. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 216; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (65)
107. «Meyerhold Üstüne Anılar», Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
108. «Tiyatrolarım Üstüne», Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
109. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 368; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (66)
110. **Nazım Hikmet ve Bulgaristan**, s. 68, Fahri Erdinç; Evrensel Dostluk Yayınları, 1977, Ankara. (67)
111. a.g.e., s. 113. (68)

112. **Nazım'dan Anılar**, s. 40, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (69)
113. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 369-70; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (70)
114. **Nazım**, s. 257, Samiye Yaltırım - Aydın Aydemir; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul.
115. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 208; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
116. **Nazım'dan Anılar**, s. 37, A. Fevralski; Cem Yayınevi, 1979, İstanbul. (71)
117. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 75; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
118. «Sosyalist Realizm ve Türk Edebiyatı Üstüne»; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, s. 161-63; 1977, Berlin.
119. «N. Hikmet'in Asya, Afrika Yazarları (Taşkent, 1960) Toplantısında Yaptığı Konuşma», **Bütün Eserleri**, cilt 8, 1972, derleyen Ekber Babayev.
120. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, hazırlayan **Aydın Aydemir**.
121. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 124-26; **Bilgi** Yayınevi, 1968, Ankara. (72)
122. a.g.e., s. 124. (73)
123. **Nazım Hikmet'in Polemikleri**, s. 17-19, Kemal Sülker; Ant Yayınları, 1968, İstanbul. (74)
124. **Mavi Gözlü Dev**, s. 201, Zekeriya Sertel; Ant Yayınları, 1969, İstanbul. (75)
125. **Aydınlıkçı Şair, Aydınlıkçı Yazar Nazım Hikmet**, s. 151-52; Oda Yayınları, 1976, İstanbul. (77)
126. **Roman Gibi**, s. 178, S. Sertel; Ant Yayınları, 1966.
127. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor», Ekber Babayev; **Militan** Dergisi, sayı 6, s. 20, 1975, İstanbul.
128. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, cilt 2, s. 94-96, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (78)
129. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 47-49; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
130. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, s. 99-101, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (79)
131. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 71; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.

132. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 197-98; 1965, İstanbul. (80)
133. «Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor», Ekber Babayev; **Militan** Dergisi, sayı 6, s. 20, 1975, İstanbul.
134. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 32; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
135. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 145; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
136. a.g.e., s. 142.
137. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 215; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
138. «Nazım Hikmet», **Broy Dergisi**, Haziran 1986, hazırlayan Aydın Aydemir.
139. **Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları** (Adalet Cimcoz'a Mektuplar / 1945-50), Cumhuriyet Gazetesi 17 Nisan 1986, hazırlayan Şükran Kurdakul.
140. a.g.e.
141. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 88; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (81)
142. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 22-23; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (82)
143. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 163-65; 1965, İstanbul. (83)
144. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 121; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (84)
145. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 39; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
146. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 15; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
147. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 166-67; 1965, İstanbul. (85)
148. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 64-65; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (86)
149. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 97-98; 1965, İstanbul. (87)
150. **Aydınlıkçı Şair, Aydınlıkçı Yazar Nazım Hikmet**, s. 59-60; Oda Yayınları, 1976, İstanbul. (88)
151. «Tiyatrolarım Üstüne»; **Nazım Hikmet**, s. 131, 133; Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
152. «Meyerhold Üstüne Anılar», a.g.e., s. 139.
153. **İt Ürür Kervan Yürür**, s. 153-54; 1965, İstanbul. (89)
154. **Nazım Hikmet Türk Basınında**, s. 76, Hilmi Yücebaş; 1967, İstanbul. (90)
155. N. Hikmet, **Resimli Ay**, Aralık 1930.

156. **Nazım Hikmet'in Polemikleri**, s. 83, 89, Kemal Sülker; Ant Yayınları, 1968, İstanbul. (91)
157. «Sosyalist Realizm ve Türk Edebiyatı Üstüne», s. 163; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği. 1977, Berlin.
158. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 91; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (92)
159. **Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı**, s. 184-85, Kemal Sülker; May Yayınları, 1977, İstanbul. (93)
160. a.g.e., s. 185-86. (94)
161. «Bir Tavsiye», Nazım Hikmet, **Yeni** A Dergisi, Haziran 1974. (95)
162. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 94; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (96)
163. a.g.e., s. 115. (97)
164. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 60; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
165. a.g.e., s. 126.
166. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, hazırlayan Aydın Aydemir.
167. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 186; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (98)
168. **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, s. 104; De Yayınevi, 1968, İstanbul.
169. «Sabahattin Ali Üstüne», **Bütün Eserleri**, cilt 8, 1972, derleyen Ekber Babayev. (99)
170. «Mücahit ve Muharrir Sabahattin Ali», **Bütün Eserleri**, cilt 8, 1972, derleyen Ekber Babayev.
171. «Sosyalist Realizm ve Türk Edebiyatı Üstüne», s. 163; Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
172. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 53; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (100)
173. a.g.e., s. 76. (101)
174. a.g.e., s. 121 (102)
175. a.g.e., s. 166. (103)
176. a.g.e., s. 168-69. (104)
177. a.g.e., s. 170. (105)
178. a.g.e., s. 335-36. (106)
179. a.g.e., s. 342. (107)
180. a.g.e., s. 393. (108)
181. a.g.e., s. 397. (109)

182. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 377; Cem Yayınevi, 1977, Istanbul. (110)
183. a.g.e., s. 378. (111)
184. a.g.e., s. 379. (112)
185. a.g.e., s. 381. (113)
186. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 55; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
187. a.g.e., s. 194.
188. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 374; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (114)
189. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, derleyen Aydın Aydemir.
190. **Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları**, (Adalet Cimsoz'a Mektuplar / 1945-50), hazırlayan Şükran Kurdakul, **Cumhuriyet** Gazetesi, 15 Nisan 1986.
191. a.g.e., 16 Nisan 1986.
192. a.g.e., 17 Nisan 1986.
193. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 53. (115)
194. a.g.e., s. 186. (116)
195. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 309; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (117)
196. a.g.e., s. 325. (118)
197. a.g.e., s. 330. (119)
198. a.g.e., s. 350-51. (120)
199. «Nazım Hikmet'in Orhan Kemal'e İki Mektubu»; **Sanat Emeği** Dergisi, sayı 4, s. 39; 1978, İstanbul.
200. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
201. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 71-72; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara. (121)
202. a.g.e., s. 369-70. (122)
203. **Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar**, s. 55-56; Cem Yayınevi, 1970, İstanbul.
204. a.g.e., s. 104.
205. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 347; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (123)
206. **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, Nazım Hikmet, s. 331-32; Bilgi Yayınevi, 1968, Ankara.
207. **Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları** (Adalet Cimcoz'a Mektuplar / 1945-50), hazırlayan Şükran Kurdakul, 14 Nisan 1986, Cumhuriyet Gazetesi.

209. **Bütün Eserleri**, cilt 8, s. 461, derleyen Ekber Babayev, 1972.
210. «Nazım Hikmet», **Broy** Dergisi, Haziran 1986, derleyen Aydın Aydemir.
211. a.g.e.
212. «Sosyalist Realizm ve Türk Edebiyatı Üstüne», s. 161; **Nazım Hikmet**, Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği, 1977, Berlin.
213. «Nazım Hikmet'in Orhan Kemal'e İki Mektubu»; **Sanat Emeği** Dergisi, sayı 4, s. 38; 1978, İstanbul.
214. **Yayınlanmamış Eserler**, s. 366; Cem Yayınevi, 1977, İstanbul. (124)

NOTLAR

(1) Notlar 18, 1. Bölüm'deki gibi).
(2) 5 Eylül 1956 tarihli günceden.
(3) 12 Ekim 1953 tarihli günceden.
(4) **Resimli Ay** Dergisi, 1930.
(5) **Resimli Ay** Dergisi, Haziran 1929.
(6) Çorum Cezaevi'ne 16.7.1948 tarihli mektuptan.
(7) 16 Mayıs 1955 tarihli günceden (**Bayramın İlk Günü** adlı piyesin Moskova'da genel gösterisi sırasında **Sanat İşçileri Merkez Evi** adına Toporkov'un yazara teşekkür konuşmasından sonra Nazım Hikmet'in verdiği yanıttan).
(8) 6 Haziran 1956 tarihli günceden (Burda, Nazım Hikmet, Brueghel'in duvarda asılı bir tablosunun reprodüksiyonu gösterek ondan söz etmektedir).
(9) Çankırı Cezaevi'ne 15.4.1941 tarihli mektuptan.
(10) Malatya Cezaevi'ne 1942 yazında yazılmış bir mektuptan.
(11) Nazım Hikmet burda Engels'in Goethe üstüne yargılamalarını aktarmaktadır (**Şiir ve Düzyazıda Alman Sosyalizmi**).
(12) «Goethe'deki Tezat» adlı yazıdan.
(13) (Notlar 100, 1. Bölüm'deki gibi).
(14) «Realism» adlı yazıdan.
(15) Çankırı Cezaevi'ne 3.3.1941 tarihli mektuptan.
(16) «Geceki Fırtına» adlı yazıdan.
(17) Nazım Hikmet'in Barış Konseyi'nde yaptığı bir konuşmadan.
(18) Orhan Kemal'e 23.11.1942 tarihli mektuptan.

(19) Malatya Cezaevi'ne 1943'te gönderilmiş bir mektuptan.
(20) 11 Ekim 1955 tarihli günceden.
(21) Ankara Merkez Komutanlığı Askeri Cezaevi'nde.
(22) 5 Eylül 1956 tarihli günceden. (Nazım Hikmet burda Arjantinli bayan şair Lila Herrero ile konuşmaktadır.)
(23) Malatya Cezaevi'ne 1942 yazında yazılmış bir mektuptan.
(24) «Tolstoy ve İyilik» adlı yazıdan.
(25) Malatya Cezaevi'ne 1943'te yazılmış olması gereken bir mektuptan.
(26) Malatya Cezaevi'ne 1943 başlarında yazılmış bir mektuptan.
(27) Çankırı Cezaevi'ne 30.1.1941 tarihli mektuptan.
(28) «Bir Filim Gördüm» adlı yazıdan.
(29) Malatya Cezaevi'ne 1943.te yazılmış bir mektuptan.
(30) 1 Mart 1956 tarihli günceden. (Sanat İşçileri Merkez Evi'nde Nazım Hikmet için düzenlenen gecede Nazım Hikmet'in konuşmasından.)
(31) Orhan Kemal'e bir mektuptan.
(32) Malatya Cezaevi'ne 5.5.1942 tarihli mektuptan.
(33) Malatya Cezaevi'ne 1942 tarihli bir mektuptan.
(34) Malatya Cezaevi'ne 1943 tarihli bir mektuptan.
(35) Çorum Cezaevi'ne 16.7.1948 tarihli mektuptan.
(36) Malatya Cezaevi'ne 1944'te yazılmış olması gereken bir mektuptan.
(37) 15 Temmuz 1955 tarihli mektuptan.
(38) 22 Eylül 1954 tarihli günceden. (Rejisör Tumanov, Puşkin Tiyatrosu ressamı Kovalenko ile Nazım Hikmet'in Moskova'daki evinde yapılan bir söyleşiden. Nazım Hikmet, burda, binlerce yıllık Çin gravürlerinin baskılarını göstererek Doğu'nun Avrupa sanatına etkisinden söz etmektedir.)
(39) «Dünya Nimetleri» adlı yazıdan. (Alıntıda sözü geçen Avni İnsel, bu kitabın Türkçe çevirmenidir.)
(40) Malatya Cezaevi'ne 1943'te yazılmış bir mektuptan.
(41) 11 Kasım 1953 tarihli günceden. (Nazım Hikmet'in Leningrad'dan kendisini ziyarete gelen gençlerle yaptığı söyleşiden.)
(42) 11 Ekim 1955 tarihli günceden. (Meyerhold üzerine Nazım Hikmet'in Fevralski'ye yazdırdığı yazı.)

(43) 15 Temmuz 1955 tarihli günceden. (Nazım Hikmet'in sözünü ettiği yer, yıkılan Meyerhold okulunun olduğu yer; Novinsk bulvarı üzerinde Çaykovski sokağında.)

(44) 30 Mayıs 1959 tarihli günceden. (Edebiyat Müzesi'nde Nazım Hikmet onuruna düzenlenen gecede Nazım'ın yaptığı konuşmadan. Burada sözü edilen yazısı «Moskova'da Leningradlıların Gösterileri» adlı yazı olup, «İzvestiya'da 9 Nisan 1959'da yayınlanmıştı.)

(45) 27 Mart 1961 tarihli günceden. (Moskova Devlet Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Kültürevi'nde Meyerhold'un sanatı üstüne düzenlenen gecede Nazım Hikmet'in yaptığı konuşmadan. Nazım Hikmet'in burada anımsayamadığı yazar ve kitabı: Rostoski, «Meyerhold'un Rejisör Olarak Yaratıcılığı», Moskova, 1960.)

(46) (Notlar 47, 2. Bölüm'deki gibi).

(47) 13 Nisan 1955 tarihli günceden. (Nazım Hikmet burada yurtdışına gezisi sırasında gördüğü bu filmden söz etmektedir.)

(48) «Nazım Hikmet'le Mülâkat», Naci Sadullah; **Hafta**, 6 Mart 1935.

(49) (Notlar 100, 1. Bölüm'deki gibi).

(50) **Resimli Ay** Dergisi, Temmuz 1930, s. 28-29.

(51) Malatya Cezaevi'ne 20.5.1941 tarihli mektuptan.

(52) Mayakovski'nin Evinde»; **Literaturnaya Gazetta**, 29 Aralık 1951.

(53) 14 Nisan 1955 tarihli günceden. (Birlikler Evi'nde, ölümünün yirmibeşinci yıldönümünde Mayakovski'nin anısına düzenlenen gecede Nazım Hikmet'in yaptığı konuşmadan.)

(54) 7 Haziran 1955 tarihli günceden. (Merkezî Konferans Örgütü'nün Politeknik Müzesi Büyük Dinlenme Salonu'nda Nazım Hikmet için düzenlediği gecede Nazım Hikmet'in sorulara yanıtlarından.)

(55) 3 Mayıs 1953'te Nazım Hikmet'in ziyaretine gittiklerinde Nazım Hikmet'le Fevralski ve Eck'in yaptığı söyleşiden.

(56) 30 Ekim 1953 tarihli günceden.

(57) 11 Ekim 1955 tarihli günceden.

(58) Abidin Dino'ya bir mektuptan.
(59) Çorum Cezaevi'ne 1944'te bir mektuptan.
(60) 12 Ekim 1953 tarihli günceden. («Kimine Dram Kimine Komedi» oyununu dinleyip tartışmak üzere çağrılılarla Nazım Hikmet'in yaptığı söyleşiden.)
(61) 30 Mayıs 1959 tarihli günceden. (bk. Notlar 47)
(62) Çorum Cezaevi'ne 14.4.1948 tarihli mektuptan.
(63) 15 Temmuz 1955 tarihli günceden.
(64) Abidin Dino'lara bir mektuptan.
(65) Malatya Cezaevi'ne 1943'te bir mektuptan.
(66) (notlar 68'deki gibi).
(67) «Türkiye'nin Büyük Şairi», B. Bojilov.
(68) Nazım Hikmet'i Moskova'da ziyaret eden S. Vasev, Blaga Dimitrova ve G. Gagarov, kendisine Vaptsarov'u tanırlar ve kitabını verirler. Buradaki alıntı Nazım Hikmet'in Vaptsarov'un şiirleri üzerine tepkisidir.
(69) 26 Ekim 1953 tarihli günceden.
(70) Abidin Dino'ya bir mektuptan.
(71) 23 Ekim 1953 tarihli günceden.
(72) Malatya Cezaevi'ne 20.1.1942 tarihli mektuptan.
(73) (bk. Notlar 76).
(74) **Resimli Ay** Dergisi, Haziran 1929, s. 25.
(75) Nazım Hikmet'in kendisi için kullnadığı takma ad.
(77) «Bu Böylece Biline» adlı yazı; **Akşam** Gazetesi, 31 Aralık 1934.
(78) **Resimli Ay**, Eylül 1930, s. 34 (Nazım Hikmet'in bu yazısı Süleyman takma adıyla yayımlanmıştır).
(79) **İkdam** gazetesi, 10.6.1929.
(80) «Bir Ressam Atelyesinde» adlı yazı.
(81) Malatya Cezaevi'ne 1941 Haziranında yazılmış bir mektuptan.
(82) Çankırı Cezaevi'ne 2 Kasım 1941 tarihli mektuptan.
(83) «Naşid ve Halkın Kahkahası» adlı yazı.
(84) Malatya Cezaevi'ne 1941 yada '42 yıllarında yazılmış bir mektuptan.
(85) «Memleket Hikâyeleri» adlı yazıdan.
(86) Çankırı Cezaevi'ne 8.4..1941 tarihli mektuptan.
(87) «Bir Halk Muharriri» adlı yazı.
(88) «Ertuğrul Muhsin», **Aydınlık**, sayı 29.
(89) «Pencereden» adlı yazıdan.

(90) (bk. Notlar 100, 1.. Bölüm).
(91) **İkdam,** 1929.
(92) Malatya Cezaevi'ne 17.6.1941 tarihli mektuptan.
(93) **Resimli Ay,** Ağustos 1929.
(94) **Resimli Ay,** Haziran 1930.
(95) **Akşam** Gazetesi, 9.5.1936.
(96) Malatya Cezaevi'ne 1942 Haziranında yazılmış bir mektuptan.
(97) Malatya Cezaevine 25.9.1941 tarihli mektuptan.
(98) Malatya Cezaevi'ne 1943 yılı başlarında yazılmış bir mektuptan.
(99) «Novoe Vremya», Şubat 1952; Sabahattin Ali'nin «İçimizdeki Şeytan» adlı romanının 1955 yılında Rusçaya yapılan çevirisine «son söz». (Bu iki yazı, «Yarına Doğru» dergisinin Kasım, Aralık 1975 sayılarında yayınlanmıştır: «Mücahit ve Muharrir Sabahattin Ali», «Sabahattin Ali Üstüne».)
(100) Çankırı Cezaevi'ne 3.3.1941 tarihli mektuptan.
(101) Çankırı Cezaevi'ne 7.5.1941 tarihli mektuptan.
(102) Malatya Cezaevi'ne 1941 yılı sonu yazılmış olması gereken bir mektuptan.
(103) Malatya Cezaevi'ne 20.7.1942 tarihli mektuptan.
(104) Malatya Cezaevi'ne 1942 sonlarında yazılmış bir mektuptan.
(105) (Notlar 110'daki gibi).
(106) Çorum Cezaevi'ne 11.7.1946 tarihli mektuptan.
(107) Çorum Cezaevi'ne 1946 sonlarındaki bir mektuptan.
(108) Çorum Cezaevi'ne 1948 sonlarındaki bir mektuptan.
(109) Çorum Cezaevi'ne 17.12.1948 tarihli mektuptan.
(110) Abidin Dino'ya 1949 tarihli olması gereken bir mektuptan.
(111) Abidin Dino'ya 25 Eylül 1949 tarihli mektuptan.
(112) Abidin Dino'ya 28.12.1957, Moskova tarihli mektuptan.
(113) Abidin Dino'ya 1962 yada 1963 yıllardaki bir mektuptan.
(114) Çorum Cezaevi'ne 1947 sonlarındaki bir mektuptan.
(115) Çankırı Cezaevi'ne 3.3.1941 tarihi mektuptan.
(116) Malatya Cezaevi'ne 1943 başlarındaki bir mektuptan.
(117) Orhan Kemal'e 23.11.1942 tarihli mektuptan.
(118) Orhan Kemal'e Kurban Bayramı birinci günü 1943 tarihli mektuptan.

(119) Orhan Kemal bir mektuptan.
(120) Orhan Kemal'e bir mektuptan.
(121) Çankırı Cezaevi'ne 29.4.1941 tarihli mektuptan.
(122) Çorum Cezaevi'ne 1947 Ağustos yada Eylül tarihli bir mektuptan.
(123) Orhan Kemal'e bir mektuptan.
(124) Abidin Dino'ya bir mektuptan.

SÖZLÜK

A

Adese: Mercek.
Âfaki: Nesnel, objektif.
Âhenk: Uyum.
Ahım şahım: Önemli; sözü edilmeye değer.
Âhiret: Öbür dünya
Akide: İnanış.
Aksettirme: Yansılama, yansıtma.
Aksülamel: Tepki.
Âlim: Bilgin.
Allah-ü Ekber: Allah (Tanrı) uludur.
Amâl-i erbaa: (Matematikte) Dört işlem.
Âmil: Etken.
Âmiyâne: Kaba, basit.
An'ane: Töre, gelenek, görenek.
Anhası minhası: Şöylesi böylesi, şusu busu.
Ar: (Art), sanat.
Araz: Belirti.
Arife: Bir önceki aşama.
Arsıulusal: Uluslararası.
Aruz: Kalıplardan oluşan klasik Osmanlı şiir ölçüsü, vezin biçimi.
Asli: Birincil, temel, asal.
Asosyallik: Toplum dışılık.
Atfetmek: Yükleme (mecazi).
Ayetçilik: Dinsel metinlere bağlılık; kalıpsal düşünceli olma.

Azamet: Büyüklük.
Azami: En çok, en büyük.

B

Bahis: Konu.
Bakâya: Artık.
Bahtiyar: Mutlu.
Bâki: Kalıcı, süren.
Bedbinlik: Kötümserlik, yılgınlık, bezginlik.
Bermûtad: Her zamanki gibi.
Bertaraf: Giderilme.
Beşer: İnsanlık.
Beşeriyet: İnsanlık.
Beşeriyet-i mustaribe: Acı çeken insanlık.
Beynelmilel: Uluslararası.
Bilakis: Tersine.
Beylik: Alışıla geldik.
Binaenaleyh: Bundan dolayı.
«Bir Lahza'i Teahhür»: Bir anlık gecikme.
Bokas: Bocaccio.
Buhran: Bunalım, kriz.
Bu meyanda: Bu tür, bunun gibi, böyle.
Buna mukâbil: Buna karşılık; öte yanda.
Burgu: Tirbuşon.

C

Câmia: Topluluk.
Ceberrutluk: Zorbalık, despotluk.
Cehil: Cehalet, bilgisizlik, bilgiden yoksunluk.
Cemâhir-i müttehide: Birleşik devletler.
Cemi ameliye: Toplama işlemi.
Cemiyet: Toplum.
Cenah: Kanat.
Cereyan etme: Akmak.
Cezrî: Radikal.
Cihânşumûl: Dünya çapında, ölçüsünde.
Cihet: Yön.

Ç

Çınaraltıcılar: 1940'larda Orhan Seyfi Orhon'un çıkarttığı derginin adıyla anılan grup.

D

Dâd-î hak: Verilmiş hak (**Not**: Nazım Hikmet, yazdıkları mektup olduğu için imlâya pek dikkat etmeden yazıyor; hem bugünün Türkçesi, hem de Osmanlıca imlâ yanlışlarına çokça rastlanıyor; örneğin, burada: «dadı hak» yazılmış, oysa, «dâd-i hak» olacak).
Dâhî-i Azam: Büyük deha.
Dalavere: Numara, aldatmacılık.
Del arte komedyası: **Commedia del arte**.
Dejenere: Soysuz.
Delâlet: Gösterme, iz, yol gösterme.
Doktora: Öğreti, doktrin.

E

Ebâd: Boyut.
Edibâne: Edipçe, edebiyatsal.
Ehemmiyet: Önem.
Ehemmiyeti hâiz: Önemli.
Ekarte etmek: Dışarlamak, dışına atmak.
Ekseriya: Çoğunlukla.
Enâfis: Nefis, çok güzel olan şeyler.
Enfusî: Öznel, sübjektif.
Enmüzeci: Tipik.
Espiyonlamak: Ele vermek.

F

Facia: Trajedi.
«Failatün failatün failün»: Bir aruz vezni.
Fanilik: Ölümlülük.
Farzetmek: Varsaymak.

Farzolunan: Sanılan, varsayılan.
Ferden: Bireysel olarak, birey olarak.
Fert: Birey.
Feryâd: Çığlık.
Fevkinde: Üstünde.
Fiiliyât: Gerçekten işlenilen işler, pvaksis.
Fikr-i beşer: İnsanlık düşüncesi.
Fikriyatçı: İdeolog.
Filhakîka: Nitekim.
Fütuhat: Fetih.

G

Gaib olma: Yok olma, kaybolma.
Galat: Uydurma, yanlışlık.
Galat-ı rü'yet: Görme bozukluğu.
Galebe çalmak: Galip gelmek.
«Gâvura darılıp oruç yeme»: Küçük bir nedenden ötürü düşünce tarzını değiştirme. (Yanlışı yanlışla düzeltmeğe kalkma.)
Gayr-ı müsâit: Uygun olmayan, uygun düşmeyen.
«Göçüyorsun da arş ü ferşinle»: Göçüyorsun da tüm gökyüzüyle...
Girift: Karışık.

H

Hacet: Gerek.
Hagaragort (Argoca): Kabaca, kısa yoldan.
Haiz olmak: Sahip olmak, bulundurmak.
Halt kıvırma: İş yapma.
Hanedan-ı âli Osman: Yüksek Osmanlı hanedanı (aristokrasisi).
Hat: Çizgi, doğru.
Hattı asgarî: En azı, en az olabilme sınırı, minumum çizgi.
Haricî: Dış, dıştan.
Hassâsiyet: Duyarlık, duyarlılık.
Hasseten: Özellikle, kendine özgü.
Hakikat-ı mutlaka: Mutlak hakikat.
Hayali ham: Hamhayal, kuruntu, yapıntı, boş hayal, aldatmaca, illüzyon.

Hayat-ı ictimâiyye: Toplumsal yaşam.
Hayda hayda: Olsa olsa, 'hadi diyelim ki'.
Haysiyet: Değer, saygınlık.
Hemfikir: Aynı fikir.
He'yet-i umûmiye: Genel kurul.
Hülâsa etme: Özetleme.
Hüsnüniyet: İyi niyet.

I

Islahat: Reform.
Ihsâs: Duyum.

İ

İbâre: Cümle, paragraf.
İcâbat: Gereği.
İcazet: İzin.
İcrâ: Yürütme, gerçekleşme, yapılış.
İdrâk: Algı.
İflâs: Bitirme, tüketme.
İftihar: Öğünme.
İğbirâr: Gücenme, kırılma.
İhmâl: Önem vermeme.
İhtilâç: Çırpıntı, çırpınma.
İhtilâf: Ayrılık, uyuşmazlık, uyuşamama.
İhtiras: Tutku.
İhya: Diriltme, canlandırma, yeniden hayat verme.
İktibas etme: Alıntılama, alıntı olarak verme.
İkame etme: Ersatz Yerine koyma.
İktifa etme: Yetinme.
İktisâdiyyat: Ekonomi ile ilgili şeyler, ekonomi bilgisi.
İlâ âhir: ve bunun gibi.
İlhâm: Esin.
İlle: Mutlaka.
İlm-i ruh: Psikoloji.
İlm-i tarz-ı telakki-i cihan: Bilimsel dünya görüşü.
İmtizâc: Uyum, birbirini tutma, uygunluk.
«İnhina tavk-ı esaretten girandır boynuma

Kendi cevvim, kendi eflakimde kendim tairim» :
Boyun eğmek kölelik zincirinden ağırdır boynuma
Kendi boşluğumda, kendi yıldızlarımda kendim uçarım
İnhisar etme : Bağlı kalma, bağlı olma, tekele alma.
İnikâs : Yansıma.
İnkâr : Yadsıma.
İnkılap : Devrim.
İnkişâf : Açılma, meydana çıkma.
İntibâ : İzlenim, empresyon.
İntibak etme : Uyarlanma, uyabilme.
İntikal : Geçiş.
İntisap etme : Yazılma, bağlanma, seçimde bulunma.
İnsiyâk : İçgüdü.
İnsiyakî : İçgüdüsel.
İptidâî : İlkel.
İrtica : Gericilik.
İstibdât : Baskı.
İstinâd etme : Dayanma.
İstitrâd : Sırası gelmişken söylenen söz.
İstidat : Yatkınlık, yetenek.
İstihâle : Başkalaşma, biçim değiştirme.
İstihlas : Kurtarma, kurtarılma.
İstihsâl : Üretim.
İstikamet : Yön.
İstilâ : Saldırı, saldırma.
İstitrâd kabilinden : Hatırlatmak açısından.
İştiyak : Özlem.
İtibâren : Başlıyarak.
İtibariyle : Bakımdan, bakımından.
İttifâk : Birleşme, uyuşma, sözleşme.
İzafe etmek : Yakıştırmak.
İzâfî : Relativ, göreli.

J

Janr : Tarz.

K

Kâat : Kâğıt.

Kabili izah: Açıklanması mümkün.
Kabili kıyas olmayacak: Kıyaslanmayacak.
Kadîm: Antik.
Kâinât: Evren.
Kaneva: Çatı.
Kâmil: Olgun.
Kan'i: İkna olmuş, inanmış, kanmış.
Kanuniyet: Yasallık, yasalara uygunluk.
Kat'iyyen: Kesinlikle.
Kaziye: Önerme.
Kelâm: Söz.
Kemiyet: Nicelik.
Kemmi: Nitel.
Kemmî terâküm: Nicel birikim.
Keyfiyet: Nitelik.
Kısmet: Şans.
Kıyas etme: Karşılaştırma.
Kitâbîlik: Kitap gibilik.
Konkre: Somut.
Küll'i: Tümlük, tümellik, bütün, bütünlük. (Küll'in ahengi: Bütünün uyumu.)

L

Lâfı güzâf: Gelişigüzel söz.
Lafzî: Söze, kelimeye dayanan.
Lâkırdı: Lâf, söz.

M

Mâ'ba'd-et-tabîiyye: Fizikötesi, metafizik.
Mâhiyet: Bir şeyin aslı, iç yüzü.
Mahiyet kesbedebilir: Özellik alabilir.
Mahallî: Yöresel.
Mahlûk: Yaratık.
Mahsus: Özgü.
Mahsûl: Ürün.
Mahşer: Kıyamet, büyük kalabalık.
Mahut: Bilinen.

Mahzur: Sakınca.
Makam: Ses dizisi.
Makbûl: Geçerli, kabul edilebilir.
Makûl: Akla uygun, rasyonel.
Malik olma: Sahip olma.
Malûmu ilâm kabilinden: Bilineni söyleme yolunda, herkesin bildiği.
Malro: Malraux (not: Nazım Hikmet özel adları genellikle Türkçe okunuşa göre yazıyor; Şekspir, Volter gibi).
Malûm: Bilinen.
Mamur: Bayındır.
Manzume-i âlem: Dünya düzeni.
Marifet: Beceri.
Matbu: Basılı.
Meddahlık: Anlatıcılık, taklitle hikâye anlatma.
Mefhum: Kavram.
Mefkûrevi: İdealist.
Melce: Sığınak.
Menfaat: Çıkar.
Menfi: Olumsuz.
Mensup: Bağlı, içinde yer alan.
Menşe: Orijin, köken.
Mertebe: Düzey.
Mesâil: Sorunlar, meseleler.
Meskut geçme: Üstünü atlama, görmezlikten gelme, suskun kalma.
Methü senâ: Övgü.
Meziyet: Üstünlük.
Mısraı berceste: Güzel mısra.
Mihaniki: Mekanik.
Mi'yâr: Ölçüt, kriter.
Moloz: Kullanılmaz halde, çöpe atılası, işe yaramaz yığın.
Mörs: Töre.
Muasır: Çağdaş.
Muayyen: Belirli.
Mudil: Karmaşık.
Muğlak: Çapraşık, anlaşılmaz, kapalı.
Muharrir: Yazar.
Muhâvere: Diyalog.
Muhit: Çevre.

Muhayyile : Hayalgücü, imgelem.
Muhit : Çevre.
Muhtaç : İhtiyacı olan, gerektiren.
Muhtelif : Çeşitli.
Muhteva : İçerik, **content.**
Mukallidlik : Taklitçilik.
Mukavemet : Direnç, dayanma, zorlanma.
Mukayese : Kıyaslama.
Muktesabat : Vergi, yetenek.
Murabbaa : Kare.
Muttarid : Sıralı, düzgün, monoton.
Muvakkat : Geçici, temporal.
Muvazene : Denge.
Muzaffer : Zafer kazanmış.
Mücerret : Soyut.
Müdrik : İdrak etmiş, bilincinde.
Müessese : Kurum.
Menâfi : Menfaatler, çıkarlar.
Mübâlâğa : Abartma.
Mübeşşirlik : Müjdecilik.
Müessiriyet : Etkililik.
Müezzin : Ezan okuyan adam.
Mühmel : İhmâl edilmiş, bakılmamış, bırakılmış.
Mümessil : Temsilci.
Mümkün mertebe : Olabildiğince.
Müncer olma : Sona erme, sonuçlanma, sonuca varma.
Münesabat-ı mütekabile : Karşılıklı ilişkiler.
Münekkid : Eleştirmen.
Münevver : Aydın, entellektüel.
Münferid : Tekil, tek başına.
Mürâîlik : İkiyüzlülük.
Mürekkeb : Bileşik, Fr. **Composé.**
Mürteci : Gerici.
Müsbet ilim : Pozitif bilim.
Müsellesât-ı küreviye : Küre trigonometrisi, küresel trigonometri, tümel trigonometri.
Müstakî : Doğru, düz, dik; temiz, namuslu.
Müstekreh : İğrenç, iğrenilen.
Müstesna : Ayrık.
Müstezatlı : Çoğalmış, aynı vezinde eklenmek mısralar.
Müşahhas : Somut, konkre.

Müşâhit : Tanık.
Müşkül : Zor.
Müşterek : Ortaklaşa.
Mütâlaa : İnceleme.
Mütâreke : Ateşkes.
Mütefekkir : Düşünür.
Mütehassir : Özlem çeken, hasret duyan.
Mütekâmil : Olgun.
Müterakki : İlerleyen, ileri.
Müttereddi : Kararsız.
Mütezâd : Çelişkin, çelişkili.
Müvazi : Paralel.

N

Nâdirât : Ender, az bulunan şeyler.
Nakletmek : Aktarmak.
Nâmevcut : Mevcut olmayan, bulunmayan, var olmayan.
Namına : Adına.
Nasihat : Öğüt.
Nasip olma : Denk düşme, fırsat çıkma.
Nassi kat'i : Kesin dogma.
Nazaran : Oranla.
Nazarı itibara alma : Dikkate alma.
Nazariye : Kuram, teori.
Nedâmet : Pişmanlık.
Nefis murakabası : Kendinle hesaplaşma, kendini denetleme, özeleştiri.
Nefsinde : Kendinde, benliğinde.
Nesic : Doku.
Nesir : Düzyazı.
Nev'i : Tür.
Nikbinlik : İyimserlik.
Nisbi : Relativ, göreli.
Nizâmen : Düzen gereği, kuralca.
Noktai nazar : Bakış açısı.

O

Organizm : Organizma.

Ö

Ömrü vefa etme: Ömrü yetme.
Özümleme: Asimilasyon.

R

Rabıta: İlişki, bağlantı.
Rakıs: Raks, dans. (Râkıs: Rakseden.)
Rehber: Yol gösterici.
Ricât: Geri çekilme.
Rücû: Dönme, geri dönme.

S

Saha-i istisna: Ayrıcalıklı alan.
Sahicilik: Otantiklik.
Sâlisen: Üçüncü olarak.
Sanayi-i nefise: Güzel sanatlar.
Saniyen: İkinci olarak, ikincisi, sonra.
Sarf: Harcama.
Sarih: Açık.
Satıh: Yüzey.
Sa'yin: Çalışmanın, emeğin.
Selika: Güzel söz söyleme ve yazma yeteneği.
Septiklik: Şüphecilik.
Serdetmek: Yürütmek, öne sürmek.
Seyir: Akış, gidiş, yol alış.
Sınıfi: Sınıfsal.
Sirkat: Çalıntı, çalınmış.
Sosyalman: Sosyal olarak.
Snopluk: Züppelik.
Sukuta mahkûm: Yıkılmaya mahkûm.

Ş

Şakî: Haydut, yol kesen.
Şâmil: Yaygın, kapsayan.

Şavkı: Işıltısı.
Şefkat: Sevecenlik.
Şekilperest: Biçimci.
Şe'niyyet: Gerçeklik.
Şerâit: Şartlar, koşullar.
Şiâr: İşaret, iz, ayırıcı işaret.
Şuur: Bilinç.

T

Taassup: Bağnazlık.
Taazzuv: Biçim kazanma.
Tabaka: Kesim, katman.
Tâbi': Bağlı, bağımlı.
Tabir: Deyim.
Tabir caizse: Deyim yerindeyse, uygunsa.
Tahakkuk: Gerçekleşme, yürüme.
Tahavvül: Değişim.
Tahayyül: Hayal etme.
Tahlil: Çözümleme.
Tahteşşuur: Bilinçaltı.
Taht: Yer.
Tahtında müstetir: Gizli kapaklı.
Takdir etme: Değer biçme, değerlendirme.
Tannân: Tınlayan.
Tanzim: Düzenleme.
Tarz-ı telâkki: Anlayış biçimi.
Tasavvur: Tasarlama.
Tasdik: Onaylama.
Tashih: Düzeltme.
Tasnif: Ayrımlamak, sınıflandırmak.
Tatbik: Uygulama.
Tayin olunma: Belirlenme.
Tebârüz ettirme: Belirtme.
Tebellür: Billurlaşma, açıklığa kavuşma, belirginleşme.
Tecelli etme: Görünme, olma, ortaya çıkma.
Tecrit: İzole, yalıtılmış.
Tefessüh: Çürüme, çürümüşlük.
Tefrika: Dizi yazı, yazı dizisi.
«Tefrika mefrika»: (Kitap mitap gibi) Tefrika filân.

Tefsir: Yorum.
Tekâmül: İlerleme, evrim.
Tekevvün: Oluşum.
Telâfi etme: Giderme.
Tel'in etme: Lanetleme.
Telkin: Bir şeyi aşılama.
Temâyül: Eğilim.
Temayüz etmek: Sivrilmek, seçkinleşmek.
Temin etme: Sağlama.
Terakkî: İlerleme.
Terbiyeci: Eğitici.
Tereddüt: Duraksama, kararsızlık.
Teressübat: Tortalanmalar, durulmalar.
Terkip: Bireşim, sentez.
Terkib: Bileşim.
Tesbit: Saptama.
Teselli etme: Avutma.
Teşbih: Benzetme.
Teşebbüs: Girişim.
Teşekkülât: Oluşumlar, formasyonlar.
Teşkîl etme: Oluşturma.
Teşkilât: Örgüt.
Teşvikçi: Yüreklendirici, cesaret verici.
Tetebbu: İnceleme, irdeleme, araştırma.
Tetkik: İnceleme.
Tevarüs etme: Miras alma.
Tevazû: Alçakgönüllülük.
Tevekkeli değil: Boşuna değil; nedensiz değil.
Tezahür: Ortaya çıkma, görünme.
Tezat: Çelişki.
Tezyinî: Dekoratif.
Tilmiz: Mürid.
Turnür: Yapılış, kuruluş (Fransızca).
Tuluatçılık: **Improvisation**, doğaçtancılık.

U

Ulûm-i tabiiyye: Doğa bilimleri.
Unsur: Eleman, öğe.
Uzviyet: Organiklik.

V

Vacip kılma : Zorunlu kılma, gerektirme.
Vecîz : Kısa ve anlamlı söz.
Vahdet : Birlik.
Vahit : Tek, bir.
Vakfetme : Kendini verme, kendini bağlama, kendini adamak.
Vâkıa : Olgu.
Vaktile : Zamanında, bir zamanlar.
Varit : Geçerli.
Vasat : Ortam, orta.
Vasıf : Nitelik, özellik.
Vasıta : Araç.
Va'z : Dinsel öğüt.
Velhasıl : Sözün kısası, kısaca.
Vukuf : Bir şeyin bilgisine sahip olma, iyice bilme.
Vuzuhsuzluk : Belirsizlik.
Vücuda gelme : Oluşma, ortaya çıkma.
Vüs'at : Genişlik.

Y

Yantutma : Taraftarlık.
Yazıcı : Yazar.
Yekdiğerinden : Birbirinden, bir diğerinden.
Yeknesaklık : Monotonluk, tekdüzelik.
Ye's : Yılgınlık.
Yes : Keder.

Z

Zaaf : Güçsüzlük.
Zahmet : Sıkıntı.
Zaviye : Açı.
Zerre : Tozan, en küçük parça.
Zihniyet : İdeoloji, düşünce biçimi.
Zümre : Topluluk, kesim.

Nâzım Hikmet, gençlik yazılarından bu yana, gerek sanatın özü, genel yasallıkları, yapısı, işlevleri ve türleri, gerek sanatın gelişmesi, sınıfsal, ulusal ve evrensel özellikleri üstüne kuramsal yaklaşımı ve düşünceleriyle, karşımıza aynı zamanda bir sanat kuramcısı ve estetikçi olarak çıkar. Kaldı ki, Nâzım Hikmet'in gerek şiir, roman, tiyatro; gerek sinema, resim ve uygulamalı sanat alanlarında hem yaratımsal-pratik, hem de kuramsal bir etkinlik içinde bulunmuş olması, onu ister istemez estetiğin genel alanı içine çekmiştir.

Ancak bu kitapta yapıldığı gibi, onun çok geniş bir alana yayılan yazıları derlenip mantıksal bir sırada yeniden düzenlendiğinde, Nâzım Hikmet'in de, sanatın en genel yasallıklarının bilimi olarak estetik alanı içinde kendine özgü bir yer aldığı görülecektir. Nâzım Hikmet, bugüne uzanan çizgisi içinde, bilimsel maddeci sanat kuramı ve estetiğinin, aynı zamanda, başlıca uluslararası temsilcilerinden biridir.

Bilim ve Sanat Kitapları, 85.doğum yıldönümünde, Nâzım Hikmet'in bu kitabını yayımlamaktan kıvanç duyuyor.

1575 lira

BİLİM VE SANAT